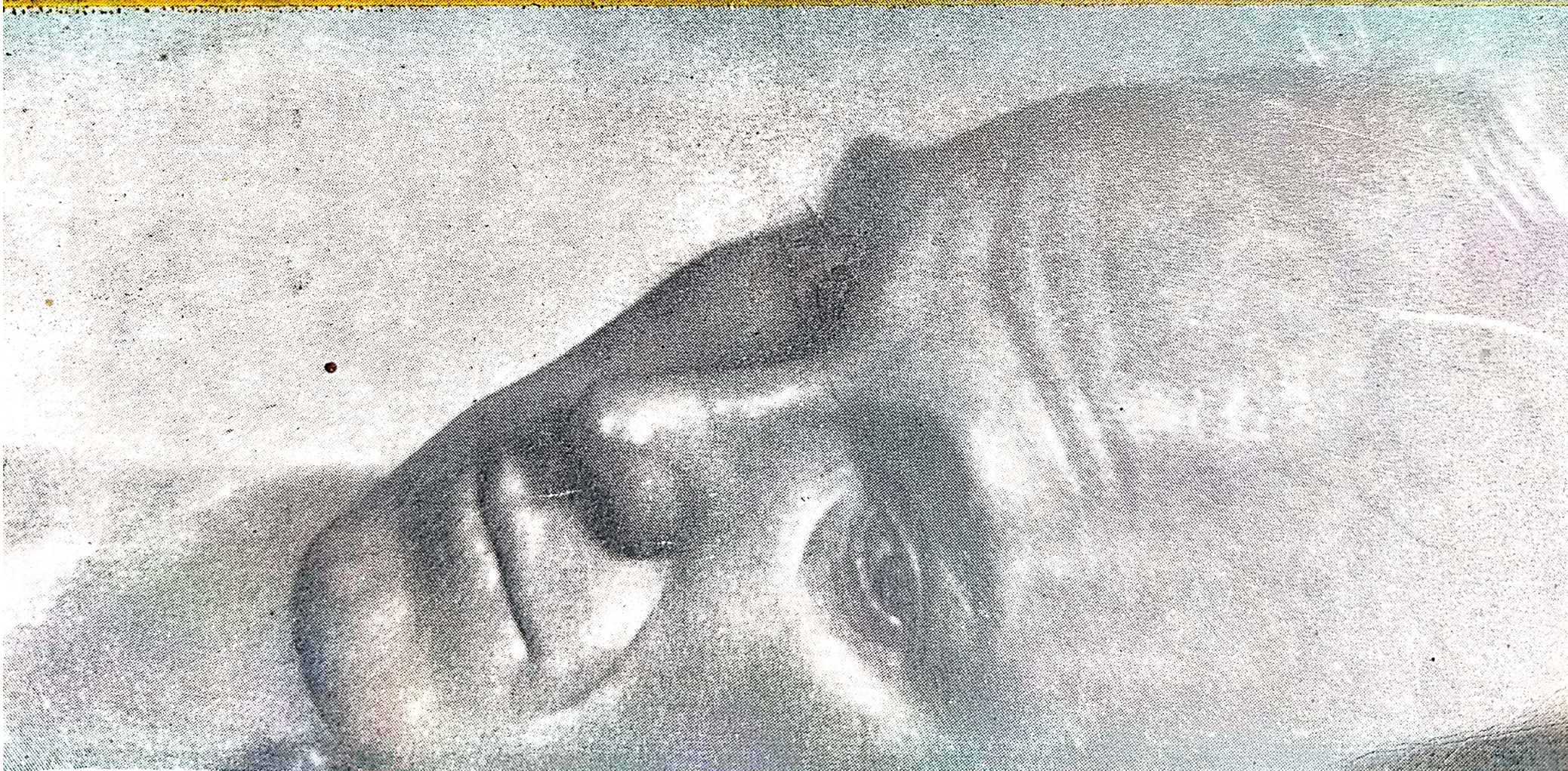
SVIATOSLAV RICHTER

de V. I. DELSON



Scanned with OKEN Scanner

V. I. DELSON

SVIATOSLAV RICHTER

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. P. R.
1962

Scanned with OKEN Scanner

Versiunea în limba romînă de
IULIA CEAIKOVSKI

Prezenta traducere s-a făcut după :

В. ДЕЛЬСОН

СВЯТОСЛАВ РИХТЕР

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА — 1961

Scanned with OKEN Scanner

ÎN LOC DE PREFAŢĂ

Sviatoslav Richter este un fenomen prodigios. El este mîndria şcolii interpretative sovietice. Proporţiile imense ale măiestriei sale uimesc şi entuziasmează. Lui îi este accesibilă întreaga gamă de sentimente ale artei muzicale, de la lirica intimă la patosul grandios. Richter transmite auditoriului un vast repertoriu şi nu se opreşte niciodată la un anumit număr de lucrări, ci merge mereu înainte, lărgindu-şi, îmbogăţindu-şi repertoriul necontenit.

În ce constă secretul succesului acestui mare artist? Cred că problema principală pe care şi-o pune Richter este redarea fidelă, dar în acelaşi timp creatoare, a concepţiei autorului. Acestui ţel el îi dedică tot marele său talent, toată măiestria sa neobişnuită.

Educat de şcoala muzicală sovietică, elev al remarcabilului pedagog Henrich Gustavovici Neuhaus, Richter interpretează multe lucrări ale compozitorilor sovietici. Muzica sovietică şi, în special, creaţia genialului Prokofiev, pe care l-a îndrăgit atît de mult, îi este cu deosebire scumpă lui Richter.

Aş vrea, de asemenea, să amintesc că Richter nu este numai un solist uimitor, ci şi un foarte sensibil interpret în cadrul unui ansamblu. Ne referim la apariţia lui împreună cu talentata cîntăreaţă N. Dorliak, sau la concertele de muzică de cameră susţinute împreună cu formaţii de coarde.

Îi urăm, şi de aci înainte, succese creatoare acestui muzician profund, adevărat artist.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea, oferită cititorilor de V. Delson, este prima încercare de a dezvălui personalitatea artistică complexă a lui Sviatoslav Richter.

D. ȘOSTAKOVICI

Scanned with OKEN Scanner

Sunetele, cînd triste şi gingaşe, cînd avîntate şi temerare, se amestecau liber între ele, curgeau şi se revărsau atît de graţios, atît de puternic şi de spontan, încît nu sunetele se auzeau, ci în sufletul fiecăruia se răspîndea un torent minunat de poezie de mult ştiută dar pentru întîia dată exprimată.

L. TOLSTOI

INTRODUCERE

Oamenii sovietici vor să cunoască viaţa şi creaţia celor mai de seamă reprezentanţi ai culturii muzicale din patria lor. Totodată şi publicul de peste hotare manifestă un mare interes faţă de arta sovietică. Auditorii şi cititorii din alte ţări „vor să cunoască cît mai amănunţit viaţa lui Şostakovici, a Ulanovei, a lui David Oistrah ca şi a altor artişti. Ei vor să pătrundă psihologia oamenilor noştri, să-şi dea seama cum au reuşit să realizeze succese atît de strălucite în artă" — scria Lev Oborin [1]. Dorinţa aceasta este îndreptăţită, mai ales că noi punem încă prea puţin în lumină viaţa şi activitatea interpreţilor noştri de seamă şi astfel nu contribuim suficient la *înţelegerea* artei lor, a muncii lor, a minunatelor lor calităţi umane.

Pentru a putea urmări în mod temeinic drumul unui mare artist, este necesar ca, din toate elementele să se aleagă

1. L. Oborin — **Principalul este omul**, „Literaturnaia Gazeta" din 14 august 1958.

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce este esenţial, hotărîtor, uneori unic, să se aleagă ceea ce este revelator pentru viaţa şi creaţia sa. Trebuie să se arate, în primul rînd, condiţiile şi împrejurările care au determinat apariţia acestui artist. „Talentele nu pot fi create, dar se poate crea o *cultură*, adică un teren prielnic pe care *să crească* şi *să prospere* adevăratele talente. Cu cît cultura este mai largă şi mai democratică, cu atît sînt mai frecvente apariţiile talentului şi geniului. Un savant a spus că pictura Renaşterii italiene a fost o epidemie de genialitate" — scrie Henrich Neuhaus [1]. Într-adevăr, numai înflorirea culturii noastre, numai renaşterea ştiinţei şi artei, a literaturii şi muzicii în ţara noastră au putut genera un artist atît de minunat ca Sviatoslav Richter.

Dar în ce constă forţa deosebită cu care te impresionează arta lui Richter, care sînt izvoarele succesului său, atît în faţa masei mari de auditori, cît şi în faţa celor mai exigenţi cunoscători ? Fapt este că istoria interpretării muzicale nu cunoaşte prea multe exemple de dezvoltare atît de unitară şi multilaterală în persoana unui artist, a elementului intelectual şi a celui emoţional, de îmbinare a strălucirii cu profunzimea, a elementului tehnic cu cel artistic, a dinamismului cu monumentalitatea, a virtuozităţii scînteietoare cu gustul ireproşabil. Şi, desigur, chiar în sensul cel mai înalt al cuvîntului, calificativul virtuoz este depăşit de acest maestru al pianului !

Evident, toate trăsăturile diferite, şi nu rareori contradictorii, ale personalităţii lui artistice se găsesc într-o interacţiune foarte complexă, care determină stilul său caracteristic de interpretare. Ele trebuie studiate ca elemente dialectice ale uneia şi aceleiaşi unităţi interpretative. Arta este întotdeauna o sinteză, iar cunoaşterea ei este posibilă numai prin unitatea metodelor de gîndire inductive şi deductive.

Punîndu-şi problema să dea cititorului o prezentare multilaterală a unuia dintre muzicienii-interpreţi sovietici cei mai complecşi şi profunzi, autorul a căutat să caracterizeze bazele şi particularităţile unui asemenea fenomen, care poate fi numit, negreşit, artă *autentică* a unui artist *autentic*.

---

[1] H. Neuhaus — **Despre arta pianistică.** Însemnările unui pedagog. Muzghiz, Moscova, 1958, pag. 194. (Versiunea romînească — traducere de Th. Balan — Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

Tendința către acest fel de artă constituie o veche trăsătură a culturii ruse.

„Există o orientare ce s-a născut în străfundurile sufletului rus, ale poporului — orientarea care caută adevărul în arta interpretării, [...] este propriu fiecărui individ normal să prefere *autenticul*, tuturor falsurilor și simulacrelor. Prin acest adevăr artistic trebuie să se înțeleagă multe lucruri : logică înainte de toate, unitate de voință, armonie, coordonare, subordonarea detaliilor întregului, simplitate și forță, claritate de idei și profunzime de sentimente și, vorbind sincer, iată *adevărata* dragoste și *adevărata* pasiune“ — spune Henrich Neuhaus [1].

Totuși, această particularitate naturală a oamenilor de a prefera autenticul stă ascunsă deseori, fără să se manifeste, rămînînd astfel doar o virtualitate a capacității lor de înțelegere a artei. Nu întotdeauna omenirea apreciază din primul moment și cu ușurință «grandiosul discret», preferîndu-i, uneori, «efectul mărunt». „Nu există temeiuri pentru a susține că, întotdeauna și pretutindeni, ceea ce este mai bun cucerește publicul și tot ce se bucură de faimă se situează neapărat mai sus din punct de vedere calitativ“ — scria B. Asafiev [2].

A desluși deosebirea dintre adevăratul sublim și frumusețea superficială, exterioară, dintre autentic și iluzoriu, dintre artă și artificiu — iată una din problemele de bază ale criticului-muzicolog, căci, nu întotdeauna ceea ce este bun în artă are un ecou mai larg și mai persistent decît ceea ce e prost. „Clopotul bun sună departe, dar cel rău — și mai departe“ — spune un proverb finlandez.

A prezenta un important fenomen de artă într-o lumină justă sub raport artistic, fundamentată estetic și obiectivă din punct de vedere istoric, este o problemă de *creație*. Cunoscuta întrebare pe care și-o punea Salieri, întruchipat în opera lui Pușkin : „cum se poate exprima sinteza estetică a unui fenomen artistic prin mijloacele analizei, cum se poate verifica armonia prin algebră“ — a rămas în mare măsură fără răspuns pînă în prezent. Analiza unui fenomen artistic

---

[1] H. G. Neuhaus — **Compozitorul interpret.** Culegerea „S. Prokofiev“, Muzghiz, Moscova, 1956, pag. 275.

[2] B. Asafiev (Igor Glebov) — **Forma muzicală ca proces.** Cartea a doua — Intonația. Muzghiz, Moscova, 1957, pag. 59.

Scanned with OKEN Scanner

atît de complex ca interpretarea este una din laturile cele mai puţin studiate de către estetica muzicală, iar pericolul obiectivismului ca şi cel al subiectivismului îl pîndeşte pe critic la fiecare pas. În acelaşi timp, aici se cere, neîndoios, în afara cunoaşterii şi înţelegerii obiective a fenomenului artistic, şi capacitatea *individuală subiectivă* de a pătrunde cu sensibilitate în creaţia muzicianului-interpret.

Unii muzicologi „îşi improvizează «conţinutul criticii» *în timp ce ascultă muzica* [...] Dar în aceste momente poţi fi atras să spui orice“ [1]. A pune în lumină semnificaţia obiectivă a artei interpretului şi a dezvălui, evitînd arbitrarul gusturilor, raportul său subiectiv faţă de ea — iată problema fundamentală a cercetătorului creaţiei interpretative.

Arta lui Richter reprezintă o excepţională valoare generală, fiind totodată profund particulară, specifică. Pentru a pătrunde în esenţa acestei arte este de dorit să nu o apreciezi impasibil, ci trebuie să-i percepi în mod sensibil substanţa, trebuie să te emoţioneze şi să o iubeşti sincer. Trebuie «trăită» această artă. Numai atunci ea se profilează, în toată măreţia, ca un fenomen al epocii, «eveniment» artistic tot atît de «plin de pondere şi de vizibil» ca însăşi marea viaţă a timpului nostru care a generat-o.

În clipa de faţă, arta interpretativă a lui Richter a atins maturitatea şi este în plin avînt, exercitînd o puternică influenţă asupra dezvoltării tinerilor pianişti.. Ea s-a cristalizat şi pune o mulţime de probleme de ordin estetic.

Să prezinte viaţa şi activitatea marelui artist şi, în special, *să invite la reflecţie asupra principiilor creatoare ale artei lui,* este ceea ce şi-a propus autorul.

[1] B. Asafiev — **Op. cit.** pag. 98.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL ÎNTÎI

DRUMUL ÎN VIAȚĂ ȘI ÎN ARTĂ

> Cea mai înaltă însușire a omului este dîrzenia cu care învinge obstacolele cele mai grele.
>
> *BEETHOVEN*

1. *Izvoare și începuturi*

Sviatoslav Teofilovici Richter s-a născut la 20 martie 1915 la Jitomir. Ulterior, familia lui Richter s-a mutat la Odesa. Tatăl său, organist, i-a dat numai noțiunile cele mai elementare de muzică și, ani de-a rîndul, dezvoltarea muzicală a talentatului copil s-a făcut la întîmplare. Se pare că era lăsat în voia lui. Totuși, formarea sa artistică era simțitor influențată de viața muzicală înconjurătoare.

La Odesa se putea auzi multă muzică bună. În viața și cultura bătrînului oraș portuar se înrădăcinase o bogată tradiție muzicală datorită cîtorva focare artistice — din cele mai vechi ale Rusiei — ca, în primul rînd minunatul Teatru de operă și balet. Aici se montau cele mai bune opere și balete ale compozitorilor ruși și străini.

Societatea Filarmonică din Odesa (O.F.O.) organiza numeroase concerte ale artiștilor sovietici și străini în Sala mare a Sovietului orășenesc (vechea „Sală a bursei") și în Sala mică a Casei oamenilor de știință. Acolo aveau loc concerte simfonice conduse de dirijorii O. Fried, V. Suk, N. Malko, V. Dranișnikov, L. Steinberg, A. Gauk, precum și ale primului ansamblu simfonic fără dirijor din istorie — *Persimfans* din Moscova. La Odesa veneau în turnee remarcabili interpreți: pianiștii K. Igumnov, H. Neuhaus, S. Barer, E. Petri, I. Friedmann, H. Gil-Marchex, C. Zecchi, A. Borowski, iar, mai tîrziu, Arthur Rubinstein și, dintre cei tineri, W. Horowitz (din 1923), V. Sofroniţki (din 1925) și L. Oborin (din 1927);

Scanned with OKEN Scanner

cei mai mari violoniști : J. Szigeti, M. Poliakin, N. Milstein, E. Zimbalist, iar ulterior și D. Oistrah ; violoncelista R. Garbuzova ; artiști vocali : A. Baturin, K. Derjinskaia, V. Barsova, M. Reizen, iar la sfîrșitul deceniului al treilea — S. Preobrajenskaia, V. Davîdova, S. Lemeșev, I. Kozlovski.

Odesa primea pe artiștii în turneu într-un fel expansiv — caracteristic meridional —, auditorii de aici știau nu numai să prețuiască muzica, ci erau capabili să se entuziasmeze pentru ea.

Se organizau serate muzicale în casele melomanilor, care atrăgeau muzicieni, artiști, oameni de cultură. Astfel, în casa lui M. Starkova (unde a debutat Iakov Zak), în locuința profesorului-medic A. Sigal, un erudit și fin cunoscător al muzicii simfonice (aici și-a făcut apariția în lumea muzicală Emil Ghilels), în casa profesorului-muzicolog B. Tiuneev (prieten cu Teofil Richter) se organizau cenacluri, recitaluri, discuții.

Multe a auzit talentatul băiat în anii aceștia, dar multe i-au «scăpat». Tendințele lui Sviatoslav nu erau încă pe deplin conturate, ele încă nu se concentrau către un singur țel. Nu studia sistematic, consecvent. Improviza, «citea» la pian foarte multă literatură muzicală (în special de operă), acompania pe cîntăreți, încerca să compună. Adolescent fiind, scria romanțe, «opere», drame literare, îl pasiona pictura, aduna cu înfrigurare o vastă și multilaterală bibliotecă muzicală. Încă de pe atunci, colecția lui de reducții pentru pian ale operelor (din care învățase acte întregi pe de rost !) era de invidiat.

În acești ani, Richter devine un participant activ și un favorit al cercului muzical de pe lîngă Casa marinarului din Odesa. Aici își face primele apariții în public. Se dezvoltă repede, absorbind cu aviditate impresiile din viață. Primele succese nu-l amețesc pe tînărul muzician. Richter rămîne modest și timid, fără să manifeste absolut nici un fel de calități de «copil minune», fără să lase să se întrevadă că ulterior va deveni *cel mai mare pianist al contemporaneității*. La drept vorbind, pe atunci nici nu se pregătea pentru această carieră, iar cu pianistica, în sensul restrîns al noțiunii, se ocupa destul de puțin și neregulat. La 16 ani, Richter intră în calitate de corepetitor la Filarmonică, iar doi ani mai tîrziu la Teatrul de operă și balet din Odesa. Activitatea de corepetitor îl atrage. Avea pentru aceasta toate calitățile : muzicalitate, excepționale aptitudini de citire la prima vedere și o cu-

Scanned with OKEN Scanner

noaștere a literaturii muzicale puțin obișnuită pentru vîrsta sa. Richter visează să devină dirijor de operă, lucru cît se poate de natural. În el se vădește de pe acum un subtil și fin simț al orchestrei, se dezvoltă înțelegerea stilului și gîndirii simfonice. Percepția lui muzicală generală este cuprinzătoare și monumentală.

Dezvoltarea propriu-zisă pianistică a lui Richter se desfășoară colateral, diletantist. Cu toate acestea el izbutește să dobîndească ușor, și în scurt timp, deprinderile necesare virtuozității, învață (aproape «în fugă») cele mai grele lucrări pentru pian, își formează pe nesimțite un repertoriu pianistic. Aparițiile sale ca solist, în cîteva reuniuni muzicale, repurtează de pe atunci mari succese. La unul din concertele particulare într-un cerc muzical de cunoscători, Richter cîntă chiar *Sonata în si minor* de Liszt.

Dar prima manifestare de sine stătătoare a lui Richter (în mai 1934, la Casa inginerilor din Odesa, la vîrsta de 19 ani) a constituit pentru mulți un eveniment cu totul surprinzător. Programul recitalului a cuprins lucrări de Chopin (*Balada în fa minor, Scherzo în mi major,* nocturne, studii și preludii). Cu toată lipsa de experiență a scenei și execuția insuficient de «șlefuită» (consecință a nenumăratelor citiri la prima vedere și a memorizării excepțional de rapide), recitalul a însemnat un important succes pentru tînărul pianist, care, prin puternica sa personalitate și prin strălucirea talentului său, reușise să cucerească auditoriul.

Se părea că își începuse cariera pianistică. Dar pianul nu-l interesa pe Richter. El visa doar să devină dirijor de operă. Și se pregăti cu înfrigurare pentru debutul său dirijoral, studiind literatura simfonică și cîntînd în diferite ansambluri ca acompaniator sau susținînd diferite momente de ilustrație muzicală. Se hotărîse deplin pentru această carieră. Însă «măria sa întîmplarea», cum spune Stendhal, de fapt, o profundă mîhnire din cauza debutului ca dirijor care, nu se știe de ce, n-a mai avut loc — îl obligă pe Richter să părăsească, în 1937, Odesa și să plece la Moscova pentru a studia pianul.

Etapa de autodidact multilateral se terminase. Dar ea a influențat vizibil dezvoltarea muzicianului Richter, dînd perfecționării lui profesionale un caracter complex și polivalent. În mare măsură, aici își are originea tendința lui de

Scanned with OKEN Scanner

a-şi lărgi permanent orizontul muzical, de a-şi alcătui un repertoriu gigantic, de a cuprinde o cît mai mare diversitate de stiluri şi genuri. Tot de aci pasiunea lui, pe de o parte pentru concertele cu orchestră, pe de altă parte pentru formaţii de cameră sau pentru acompanierea soliştilor vocali.

2. *Perfecţionarea*

La Conservatorul din Moscova, Richter intră în clasa profesorului Henrich Gustavovici Neuhaus. Contactul şi studiile cu unul dintre cei mai înzestraţi muzicieni-pedagogi sovietici nu puteau să nu exercite o influenţă binefăcătoare asupra talentatului tînăr. Doar cei care-l cunosc bine pe Neuhaus, nu numai ca pianist-concertist, ci pe omul şi artistul Neuhaus, pot să înţeleagă *caracterul* acestei influenţe asupra tinerilor muzicieni, exercitată nu numai prin munca concretă a lui Neuhaus cu elevii. Farmecul artistic al remarcabilului muzician, cultura lui multilaterală, precizia gustului său, iată ce producea o impresie puternică asupra tuturor celor care veneau în contact cu el. Dar mai ales impresiona pasiunea lui romantică pentru artă în general [1].

Natura şi tendinţele artistice ale tînărului Richter au constituit un teren foarte propice pentru influenţa pedagogică a lui Neuhaus. Nu şovăi să afirm că nici un alt elev al lui Neuhaus nu s-a armonizat atît de bine cu profesorul său (poate doar cu E. Grossman s-a întîmplat acelaşi lucru, dar pe un plan oarecum diferit). De altfel, după propriile lui cuvinte, Neuhaus lucra cu Richter cît se poate de «liberal», menţinînd în privinţa indicaţiilor artistice „o politică de neutralitate amicală“; decît să-şi *înveţe* elevul, prefera să-l *sfătuiască*, să facă schimb de păreri, cîteodată să discute cu

---

1 În articolul consacrat împlinirii a 70 de ani de viaţă şi a 50 de ani de activitate creatoare a lui H. G. Neuhaus, Richter (împreună cu alţi elevi ai lui Neuhaus — A. Vedernikov, E. Ghilels, I. Zak şi E. Malinin) scria: „Pentru noi toţi numele lui Henrich Neuhaus este simbolul unei mari arte: gîndurile şi sentimentele pe care ni le-a împărtăşit au constituit pentru noi îndrumarea cea mai preţioasă pe drumul perfecţionării în artă. Şi fiecare succes al nostru este o mulţumire adusă minunatului om şi artist, maestrului Henrich Neuhaus”. — „Sovietskaia kultura” din 24 aprilie 1958.

el în contradictoriu. Îi cerea doar muncă — o muncă asiduă pentru cucerirea culmilor măiestriei, adică a fidelității și plasticității în redarea imaginii artistice, a finețeI în nuanțare, a strălucirii în virtuozitate.

Lui Richter îi displăcea postura de student, îi era greu să lucreze sistematic pentru a dobîndi *măiestria* strict pianistică, de care pînă atunci nu s-a ocupat niciodată așa cum trebuie. Cîntînd cu succes lucrările monumentale învățate anterior, care constituiau un repertoriu nu tocmai «școlăresc» (*Sonata în si minor* de Liszt, *Fantezia în do major* de Schubert, *Preludiile* de Debussy, *Sonata* de Szymanowski), el se simțea deja concertist. Examenele de sfîrșit de an i se păreau prea ușoare, tot astfel cursurile la clasele de muzică de cameră și de corepetiție. Atît de mare și de bogată era sfera preocupărilor sale artistice (de fapt, și a aptitudinilor), încît nu putea munci perseverent și concentrat asupra pianisticii propriu-zise. Sînt puțini cei care cunosc, de exemplu, aptitudinile cu totul remarcabile ale lui Richter în domeniul artei plastice, căreia i-a consacrat destul timp și muncă [1], sau aptitudinile lui în domeniul compoziției muzicale. Ulterior, această natură multilaterală a lui Richter s-a dovedit un factor hotărîtor în formarea personalității sale de adevărat mare artist-pictor al sunetelor, muzician-filozof, și numai un asemenea muzician cu o personalitate complexă poate fi totodată un mare interpret.

La conservator, Richter a fost unul dintre inițiatorii organizării unui cerc studențesc de cunoaștere a literaturii muzicale, devenind animatorul lui. Aici se cîntau la patru și opt mîini [2] toate simfoniile lui Mahler și Miaskovski, precum și o serie de compoziții noi din literatura simfonică și de pian sovietică ; aici aveau loc manifestări dedicate lui Richard

[1] Pasiunea lui Richter pentru pictură a fost destul de statornică. Neuhaus remarca în legătură cu aceasta: „Richter, în treacăt fie zis, nu este numai muzician, ci și un talentat pictor, el a desenat și a pictat mult fără să fi luat vreodată lecții. Unii dintre cei mai buni pictori în vîrstă ne-au spus că, dacă el și-ar fi dedicat viața picturii, ar fi atins aceleași culmi pe care le-a atins în domeniul pianisticii. Menționez faptul numai pentru a dezvălui oarecum «tainele» talentului său. El este în egală măsură un om al **văzului** și al **auzului**, ceea ce constituie o îmbinare destul de rară". (H. Neuhaus — **Sviatoslav Richter**, „Sovietskaia kultura", din 11 iunie 1960.)

[2] De obicei împreună cu A. Vedernikov.

Strauss (opera *Salomeea),* Claude Debussy (opera *Pelléas et Mélisande)* sau altele, în care erau prezentate operele lui Richard Wagner. Cercul a organizat vreo sută de concerte-lecţii, începîndu-şi activitatea tocmai în anul 1941, din cauza războiului şi a evacuării conservatorului. Multe lucrări erau executate de Richter după partituri de orchestră, unele la prima vedere. Pianistul uimea întotdeauna, nu numai prin tehnica formală de citire (pe care o posedă destui muzicieni), ci mai ales prin uimitoarea capacitate de interpretare concertistică la prima vedere, calitate pe care doar un număr foarte restrîns de muzicieni, ca Liszt, Rubinstein şi Balakirev au avut-o.

Împrejurările au fost de aşa natură, încît Richter a început să se ocupe în mod serios de perfecţionarea tehnicii pianistice destul de tîrziu, abia după ce a devenit un artist-muzician aproape matur. Tocmai în aceasta constă caracterul distinct şi avantajos al dezvoltării sale muzicale, în comparaţie cu alţi muzicieni de seamă. Dacă, de exemplu, (schematic vorbind) Ghilels a fost la început, în special, un virtuoz, iar mai tîrziu a devenit un strălucit artist, Richter a fost la început, în special, artist, pentru ca ulterior să devină şi un virtuoz de prim rang. După cum singur mărturiseşte, a început să lucreze cu adevărat ca *pianist* doar din anul 1942.

Dar tocmai atunci el a început să «copleşească» literalmente publicul cu concerte, uimindu-l prin noutatea, volumul şi diversitatea programelor. Felul lui de a cînta era plin de inspiraţie, de strălucire şi de conţinut, dar nu era lipsit încă de unele elemente izolate de artificiu, abstractism şi raţionalism. Astfel, simţul formei era insuficient reliefat în interpretarea primei părţi din *Sonata Appassionata* de Beethoven, în *Méphisto-Valse* nr. 1 de Liszt, accelerarea tempoului era destul de «bombastică», interpretarea *Baladei în la bemol major* de Chopin suferea de neomogenitate ritmică, de reţineri nejustificate de tempo. Chopin (exceptînd unele miniaturi şi studii, *Scherzo în mi major* şi *Balada în fa minor)* nu i-a reuşit deplin un timp destul de îndelungat.

În primii ani de activitate concertistică, nu totul era şlefuit, nu totul era perfect din punct de vedere tehnic. Aceasta era consecinţa repeziciunii cu care învăţa lucrările, a necontenitei reînnoiri a repertoriului, a numeroaselor citiri la prima vedere. Fiecare apariţie a artistului provoca un in-

Scanned with OKEN Scanner

teres sporit din partea publicului. Dar pianistul era mereu nemulţumit de realizările sale, mai avea îndoieli asupra justeţei concepţiei de interpretare. El medita mult asupra stilului, asupra mijloacelor expresivităţii, asupra calităţii sunetului. Cea mai dificilă problemă era găsirea echilibrului, a «măsurii» în raportul dintre tumultul expresiei şi logica construcţiei în interpretare.

Nemulţumirea faţă de felul cum executa o lucrare avea darul să-i mărească perseverenţa, trezea o dorinţă tot mai puternică de a învinge dificultăţile şi de a atinge cu orice preţ ţelul. „Insuccesul nu m-a descurajat niciodată. Nu abandonam lucrarea dacă nu-mi ieşea aşa cum doream, — povesteşte Richter — ci continuam să lucrez la ea şi o cîntam mereu pînă cînd îmi reuşea".

În anul 1944, Richter absolvă în mod strălucit conservatorul [1], avînd de pe atunci cîştigată popularitatea de eminent pianist, cu un repertoriu imens şi cu o deosebită înclinaţie pentru concertele cu orchestră şi pentru muzica de cameră. Examenul său de stat a constat dintr-un recital în Sala mare a conservatorului, care era ticsită de lume. Presa îl remarcă de mai multe ori, cu mult interes. Apreciindu-i entuziast talentul şi posibilităţile, critica remarca însă, ce-i drept, o oarecare asprime şi uscăciune a sunetului (după cuvintele lui K. Igumnov şi H. Neuhaus, în timpul acela el chiar «izbea în pian» destul de des), o atitudine prea «reţinută» pe scenă şi o tratare exagerat de severă, cîteodată nefirească. Dar acestea erau simple detalii, cîtuşi de puţin caracteristice. Artistul era într-o perioadă de căutări. De altminteri căutările lui Richter n-au încetat niciodată. Dovadă a tinereţii nepieritoare a artistului, ele continuă şi astăzi, în plină maturitate. Şi numai astfel, maturitatea şi măiestria artistică sînt ferite de a cădea în academism. În treacăt fie zis, aceasta este tocmai trăsătura minunată a lui Neuhaus, de la care se «molipsesc» toţi elevii lui.

Dezvoltarea ulterioară a lui Richter (avem în vedere numai direcţiile principale) a evoluat înspre însuşirea capacităţii de expresie mai directe, înspre o «emancipare» a celui mai important izvor şi stimulent al spontaneităţii — intuiţia. Fără discuţie, acea înaripare a interpretării, devenită ulterior atît

[1] Cu o oarecare întîrziere, abia în anul 1947, Consiliul artistic al conservatorului a emis hotărîrea ca numele lui Sviatoslav Richter să fie trecut pe placa de onoare.

de caracteristică pentru Richter și care a reușit să dea manifestărilor lui o deosebită intensitate de expresie, a fost rezultatul, pe de o parte, al pasiunii, autenticității și plenitudinii în «trăirea imaginii», iar pe de altă parte, al priceperii lui de a face imperceptibil ascultătorilor controlul intelectual regulator.

Virtuozitatea propriu-zisă, cu toate atributele ei uluitoare și, s-ar părea, nelimitate, l-a preocupat, de altfel, puțin pe Richter. Chiar în momente de strălucire (de exemplu în *Studiile transcedentale* de Liszt, în *Preludiile* de Debussy sau în *Studiu în cvinte, op. 65* de Skriabin), virtuozitatea nu ieșea niciodată în prim plan. Lirica contemplativă, poezia dramatismului profund, arta marilor idei și pasiuni formează din ce în ce mai mult sfera principală a preocupărilor lui Richter; înclinația spre lucrări de forme mari — iată trăsătura distinctivă a programelor sale de concert. În sfîrșit, îmbogățirea repertoriului cu lucrări și cicluri relativ rar executate (de exemplu *Fantezia pentru pian, orchestră și cor* de Beethoven, unele sonate de Haydn și Weber, *Sonata în sol major* de Ceaikovski, toate cele 48 de *Preludii și fugi* de Bach, *Patru fugi, op. 72* și *Marșul op. 76, nr. 2,* de Schumann, *Concertul nr. 5* de Saint-Saëns, *Sonata nr. 3* de Miaskovski, *15 dansuri țărănești ungare* de Béla Bartók, piese de Szymanowski și multe altele) dădea manifestărilor lui concertistice un deosebit caracter propagator al culturii muzicale [1].

Printre lucrările interpretate de Richter nu găseai nici una aleasă de dragul succesului facil.[2]. Uneori se părea că pianistul nu cîntă pentru public, ci pentru sine — atît de puține piese «de efect» includea în programele concertelor sale.

---

[1] Unele din lucrările arătate au fost cîntate mai tîrziu.

[2] În legătură cu aceasta aș vrea să amintesc cum și-a început, în perioada N.E.P.-ului, strălucita sa carieră, unul dintre cei mai talentați pianiști W. Horowitz. Nu fără a fi influențat de abilul său impresar, P. Kogan, **în prima perioadă,** Horowitz își alcătuia repertoriul în primul rînd de **dragul succesului.** Ulterior, programele lui au devenit «independente», cît se poate de pline de conținut. Spre deosebire de Horowitz și mulți alți mari interpreți, Richter, de la bun început, n-a vrut să meargă în coada auditoriului, ci a vrut «să-l tragă după sine». În aceasta constă trăsătura distinctivă principală a drumului său concertistic. „Deviza lui Horowitz: succesul în primul rînd! Deviza lui Richter: arta în primul rînd! Cea de a doua implică ideea slujirii și educării publicului, prima presupune ideea de a face pe plac publicului". (H. Neuhaus, op. cit. pag. 232).

H. G. Neuhaus

Scanned with OKEN Scanner

S. Richter la clasa lui H. Neuhaus

Scanned with OKEN Scanner

Cîteodată transmitea tainica emoţie lăuntrică mai impresionant chiar decît sentimentele puternice, arzătoare, patetice, al căror dramatism solicită mai direct atenţia publicului. În orice caz aşa stăteau lucrurile în primii ani ai activităţii lui concertistice. Interpretarea dată de el creaţiei pianistice a lui Schubert încînta, încă de pe atunci, prin spontaneitate (*Marea sonată în re major, Sonatele în la minor, op. 42* şi *în si bemol major, Momentele muzicale, Impromptu*-urile, *Fantezia „Călătorul"* şi multe altele).

Cu un farmec nespus ştia Richter să redea poezia naturii senine şi pline de linişte din ceasurile dimineţii, puritatea şi prospeţimea sufletească a muzicii lui Schubert.

În ceea ce priveşte interpretarea *Sonatei în si minor* de Liszt, în acea perioadă el scotea în evidenţă mai mult lirica filozofică, caracterul meditativ şi dramatismul interior decît coloritul romantic şi elementele cu caracter demonic. Sonata de Liszt (aproape la fel cum o executa într-o vreme şi Sofroniţki) apărea oarecum «dilatată» de Richter, prin mărirea tempoului în episoadele de profundă meditaţie. Pe alocuri, interpretarea era discutabilă, totuşi ea cucerea, într-atît de unitară era concepţia şi atît de bine strunită fantezia în mîna acestui inspirat artist. De pe atunci, arta lui Richter era complet liberă de imitarea «modelelor», de şabloane, din care cauză interpretările lui nu convingeau întotdeauna din primul moment, şi uneori nu tocmai uşor.

Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Debussy, Musorgski, Rahmaninov, Prokofiev au devenit autorii săi preferaţi. Claveciniştii (inclusiv Scarlatti), Chopin, Ceaikovski, Mendelssohn, Brahms, Saint-Saëns, Franck, Skriabin şi compozitorii spanioli erau incluşi în program relativ mai rar. El n-a cîntat pe scenă lucrări ale lui Stravinski şi ale compozitorilor moderniști.

La sfîrşitul anului 1945, Richter ia parte la Concursul unional al interpreţilor care s-a ţinut la Moscova. Prin amploarea sa, prin numărul participanţilor şi prin semnificaţia sa, acest concurs a fost un eveniment deosebit de important în viaţa muzicală a Uniunii Sovietice. A fost primul concurs din anii de după război. Unii dintre participanţi erau de curînd înapoiaţi din armată, după ce au trecut prin şcoala aspră a Marelui Război pentru Apărarea Patriei. În fruntea juriului concursului instrumental se afla compozitorul D. Şostako-

Scanned with OKEN Scanner

vici iar unul dintre membri era Emil Ghilels, laureat a trei concursuri. La 29 decembrie 1945, juriul a acordat titlul de laureat unui număr de 12 participanţi. Printr-o hotărîre specială s-a decis crearea pentru pianişti a două premii I care au fost decernate unul lui Sviatoslav Richter, iar celălalt lui Viktor Merjanov.

3. *Consacrarea*

Excepţionala comportare a lui Richter la concurs nu a fost un lucru neaşteptat. Arta lui era deja binecunoscută, atît publicului cît şi juriului, din nenumărate concerte. Însă, rezultatele concursului au sporit faima lui Richter. Transmisiile la radio ale manifestărilor lui au început să fie ascultate cu atenţie nu numai în patrie, ci şi peste hotare. Dar gloria nu-l ameţeşte pe acest artist pătrunzător, care nu a încetat nici un moment să-şi perfecţioneze măiestria. Richter continuă să lucreze mult şi perseverent. Acum el dispune de culmile măiestriei pianistice, şi, fără să schimbe cu nimic profilul său artistic stabilit de multă vreme, îşi îmbogăţeşte mereu repertoriul, «descoperă» şi «reînvie» lucrări valoroase ale compozitorilor străini, ruşi şi sovietici.

Pianistul începe să manifeste interes pentru programe unitare ca tematică, formă şi stil. «Sonate de Schubert» sau «Sonate de Beethoven», «Recital Schumann» sau «Recital Bach», un ciclu de trei sonate de Prokofiev — astfel se orientează Richter în privinţa repertoriului. El este atras nu numai de cuprinderea cît mai largă a diferitelor stiluri, ci, în şi mai mare măsură, de pătrunderea în profunzime a particularităţilor unui anumit stil şi chiar a unei forme.

Richter îşi alcătuieşte programul fie după principiul afinităţii şi unităţii, fie, uneori, şi după cel al contrastului. Principalul este chibzuinţa şi niciodată alegerea lucrărilor nu e făcută în mod întîmplător. Poate fi arătată *linia de dezvoltare* a muzicii pentru pian în cadrul unei şcoli naţionale (de exemplu, «De la Musorgski la Prokofiev»), dar se pot scoate în evidenţă deosebirile din însuşi cadrul şcolilor naţionale (de exemplu, «Musorgski şi Ceaikovski» sau «Franck şi Debussy»).

Scanned with OKEN Scanner

Îl interesează, de asemenea, prezentarea lucrărilor noi în primă audiţie — *făurirea,* împreună cu compozitorul, a imaginilor muzicale noi.

În primăvara anului 1946, lumea muzicală sovietică sărbătorea cea de-a 55-a aniversare a naşterii lui Prokofiev printr-o serie de concerte din creaţia marelui compozitor. În ziua de 9 mai, Richter a interpretat în Sala Octombrie a Palatului Sindicatelor, un ciclu de trei sonate de Prokofiev — nr. 6, nr. 7 şi nr. 8. A fost un eveniment de mare importanţă. O realizare atît de profundă a lumii de imagini pianistice a lui Prokofiev nu mai fusese auzită de multă vreme, mai ales că, între timp, compozitorul îşi încetase propria sa activitate concertistică. Prin acest concert, Richter a demonstrat, neîndoios, că el devine unul dintre cei mai originali, mai pătrunzători şi desăvîrşiţi interpreţi ai muzicii lui Prokofiev. De atunci s-a stabilit o legătură deosebit de strînsă între compozitor şi pianist, care s-a transformat într-o adevărată colaborare creatoare.

În toamna anului 1947, Prokofiev termină ultima sa *Sonată pentru pian* — a noua, *op. 103,* pe care o dedică interpretului său preferat, Sviatoslav Richter. La 21 aprilie 1951, la Moscova, la o serată a compozitorilor sovietici închinată celei de a 60-a aniversări a lui Prokofiev, Richter a cîntat pentru prima dată această sonată. Compozitorul n-a putut lua parte la concert, fiind grav bolnav, dar, printr-o legătură specială, a putut asculta, la locuinţa sa din Moscova, manifestările de la Casa centrală a compozitorilor şi a fost adînc mişcat de sensibilitatea cu care i-au fost interpretate lucrările şi în special *Sonata nr. 9.*

La 18 februarie 1952, Richter a apărut pentru prima dată ca dirijor, conducînd orchestra de tineret din Moscova ; s-a executat *Concertul nr. 2 pentru violoncel şi orchestră* de Prokofiev, de curînd terminat (solist — Mstislav Rostropovici). Din păcate, cariera de dirijor, spre care el năzuise cîndva cu atîta stăruinţă, s-a întrerupt după această apariţie.

Este greu de dat o explicaţie suficient de argumentată unui asemenea fenomen, în care împrejurări întîmplătoare şi subiective joacă un foarte mare rol. Richter are, fără discuţie, potenţial, calităţi dirijorale deosebite, pe care dacă şi le-ar fi dezvoltat, ar fi devenit un şef de orchestră strălucit. Despre aceasta vorbea în repetate rînduri şi Henrich Neuhaus : „Eu

Scanned with OKEN Scanner

și mulți alții am avut fericirea de a auzi cum cînta el, în cerc restrîns, opere de Wagner, Ceaikovski, Richard Strauss, Debussy, Schreker, simfoniile de Mahler, Miaskovski și altele. Muzica pe care o executa într-un cadru mai intim îmi producea o impresie aproape mai puternică decît concertele lui. Ce dirijor s-a pierdut ! Dorința mea fierbinte, speranța mea este că el ne va desfăta cîndva cu simfonii, uverturi, opere — cine să le dirijeze dacă nu el ? ! Este înzestrat în cel mai înalt grad cu ceea ce se numește de obicei simțul formei, cu stăpînirea tempoului și a structurii ritmice. Proporționalitatea izvorîtă dintr-o profundă concepție clasică, echilibrul și caracterul armonios (să-mi fie iertat, aproape de esență elină) al interpretărilor — iată în ce constă principala lui forță, principala însușire care ne determină să dorim atît de mult să-l auzim dirijînd" [1].

Pe de altă parte, ca pianist, Richter este înzestrat cu posibilități atît de multilaterale și nelimitate încît activitatea pe acest făgaș e capabilă să exprime, ea singură, întreaga sa personalitate de interpret creator. Este greu de spus dacă ar fi de dorit ca uimitoarele calități ale acestui interpret să se desfășoare și în altă direcție. Cunoaștem exemplele lui Balakirev, Rubinstein, Rahmaninov — pianiști excepționali și dirijori plini de talent. Cunoaștem exemplul lui Carlo Zecchi care a schimbat (oare pentru totdeauna ?) activitatea pianistică cu cea dirijorală. Ne amintim de dirijorul André Cluytens, fost pianist corepetitor la Teatrul de operă din Anvers, a cărui carieră dirijorală a avut un debut cu totul întîmplător. În sfîrșit, cazul, pe cît de «straniu», pe atît de zguduitor al marelui Liszt, care în plină înflorire a artei sale interpretative, a renunțat brusc și pentru totdeauna de a mai apărea ca pianist. Desigur toate acestea sînt cazuri izolate și orice generalizare, oricît de timidă, poate duce la vulgarizare.

În deceniul al șaselea, Richter concertează în Uniunea Sovietică cu un imens succes. Pentru realizări deosebite în domeniul interpretării, guvernul îi acordă Premiul de Stat clasa I (1950). Richter și Ghilels devin «marii maeștri» de netăgăduit dintre pianiștii Uniunii Sovietice. „«Ierarhia valorilor» în artă este o chestiune mai mult decît dificilă [...], se poate, cu toate acestea, stabili a cui artă trezește cel mai larg

---

[1] H. Neuhaus — **Sviatoslav Richter**, Articolul citat.

ecou în societate, a cui artă se bucură de cea mai largă recunoaștere în rîndurile ascultătorilor [...]. Succesele lui Ghilels și Richter, fără îndoială, întrec succesele altor pianiști sovietici. Ovațiile puternice, în sălile întotdeauna pline, însoțesc — și la noi, și peste hotare — orice concert al celor doi artiști. «Recordurile» legendare ale lui Liszt și Hofmann, care au avut — primul la Berlin și al doilea la Petersburg — cîte douăzeci de afișe într-o stagiune, au fost întrecute la Moscova de către Richter" [1].

Existența lui Richter se transformă într-un nesfîrșit torent de concerte, fără odihnă și fără răgaz. Concert după concert. Orașe, trenuri, avioane, oameni... Noi orchestre și noi dirijori. Și iarăși repetiții. Concerte. Săli pline. Un succes răsunător... Există atît de multe lucrări valoroase și atît de multe ai vrea să cînți!

Cînd învață Richter lucrările noi? Cînd reușește să le șlefuiască pînă la strălucire? Și cînd... se odihnește? Numai la pian lucrează zilnic cîte 5, cîte 6, cîte 8 ore! Uneori, imediat după concert, începe să pregătească piese noi. Cîteodată repetă cu orchestra în timpul dimineții, cîntă în timpul zilei, o acompaniază pe Nina Dorliak seara. Noaptea pleacă și, în ziua următoare, concertează într-un alt oraș, cîntînd un program nou. Și mereu așa — săptămîni în șir! Rezistența lui uimește pur și simplu. Nu este ușor să-ți imaginezi ce uriașă energie nervoasă consumă în această muncă perseverentă și pasionată. Trebuie subliniat că este ajutat de o extraordinară memorie, de capacitatea de a «prinde» lucrările literalmente din zbor, atît din punct de vedere artistic cît și din punct de vedere tehnic! „Eu îmi imaginez dintr-o dată, chiar de la început, ce voi face [...]. Memorez foarte repede și nu învăț în mod special pe dinafară. Uneori lucrez separat pasajele de mare virtuozitate — în cazul cînd trebuie să învăț o lucrare deosebit de repede" — relatează Richter [2].

Muncă dublată de talent și inspirație sau inspirație născută din muncă? Psihologia contemporană consideră starea de inspirație ca o concentrare «de moment» a capacității de

---

[1] G. M. Kogan — **Emil Ghilels și Sviatoslav Richter** (eseu de caracterizare comparativă), „Sovietskaia muzîka', nr. 9, 1957.

[2] A. V. Viținski — **Analiza psihologică a procesului de muncă al pianistului,** Informările Academiei de științe pedagogice a R.S.F.S.R., ediția 25, Moscova, 1950, pag. 207.

Scanned with OKEN Scanner

muncă. Înclinația spre muncă este o parte componentă a talentului, un «factor al înzestrării», după cum spun psihologii. La baza talentului stă *consecvența efortului și concentrarea* în muncă [1].

„Particularitatea specifică a procesului de muncă la Sviatoslav Richter este neobișnuita condensare în timp. În cîteva zile, el învață și pregătește pentru concert lucrări pe care nu le-a mai executat, iar cîteodată chiar lucrări noi ample (sonate în mai multe părți), pe care nici nu le-a auzit pînă atunci" — scria A. V. Viținski [2] care a studiat, din punct de vedere psihologic, procesul muncii lui Richter la lucrările noi abordate.

În deceniul al șaselea au avut loc turneele lui Richter peste graniță, care au constituit un adevărat triumf. În anul 1954 a concertat în cadrul festivalului „Primăvara la Praga", în Cehoslovacia. „Toată lumea muzicală poate invidia Praga în aceste zile" — scria ziarul „Svobodnoe slovo" relativ la aceste concerte. „Concertele lui Richter arată cît de mare este lupta pe care o duc artiștii sovietici pentru dezvăluirea conținutului uman" — scrie „Rude Pravo".

La sfîrșitul anului 1954, Sviatoslav Richter a concertat cu mare succes în Polonia (la Varșovia, Cracovia și Stalinogrod). În presă au apărut cronici entuziaste.

În săptămînalul „Zycie literackie" din 28 noiembrie 1954, a fost publicat un articol semnat de L. Kydrinski, în care se arăta că „arta lui Sviatoslav Richter este atît de mare încît se poate afirma fără ezitare că, în ultimul deceniu, n-au cîntat la noi pianiști de o atît de înaltă valoare [...]; memoria muzicală fenomenală și dragostea nemărginită de muncă i-au dat posibilitatea lui Richter să stăpînească 30 de concerte cu orchestră și o mulțime de lucrări pentru piano solo...".

În săptămînalul „Przeglad Kulturalny" (nr. 48 din noiembrie 1954), criticul E. Broszkiewicz scria: „Richter este un pianist de o uimitoare concentrare interioară. Cîteodată îți dă impresia că întregul proces de interpretare muzicală se desfășoară înlăuntrul său [...]. *Méphisto-Valse* de Liszt și

---

[1] Vezi articolul lui N. S. Leites — **Înclinația pentru muncă — factor al talentului.** Prolemele psihologiei muncii și artei. Buletinul informativ al Academiei de științe pedagogice a R.S.F.S.R., ediția 25. Moscova, 1950.

[2] A. V. Viținski — **Articolul citat,** pag. 207.

Sonata nr. 7 de Prokofiev le-am auzit şi le-am «văzut» în interpretarea celor mai mari pianişti. Felul cum le-a cîntat Richter a constituit pentru mine pur şi simplu o... primă audiţie [...]. Să-mi ierte această expresie Arrau şi Flier, Petri şi Gieseking, Ghilels şi Horowitz". Triumfale au fost şi turneele lui Richter în Ungaria, Romînia şi Bulgaria.

Ungurii susţin că, de mulţi ani, nici un interpret n-a avut un succes atît de răsunător ca Richter, la Budapesta. „Richter aparţine pleiadei marilor pianişti. Arta lui inegalabilă şi de neuitat trece dincolo de limitele unei execuţii instrumentale şi electrizează atmosfera în sala de concert" [1].

„Cine ştie, peste decenii, ascultînd vreun disc de-al lui Richter, vom povesti fiilor sau nepoţilor noştri că în martie 1954 l-am auzit pe acest pianist genial, tot aşa cum ne povestesc nouă acei care la timpul lor l-au putut asculta pe Liszt" [2].

Aşa începe gloria lui Richter în întreaga lume. Ea s-a amplificat, îndeosebi, din momentul în care s-au răspîndit pretutindeni excepţionalele lui interpretări imprimate pe discuri. Cei mai de seamă muzicieni, din diverse colţuri ale lumii, ascultă cu atenţie concertele lui transmise pe calea undelor şi preţuiesc unanim excepţionalele însuşiri ale artistului sovietic.

Repertoriul lui Richter devine realmente de necuprins, iar capacitatea de întruchipare a celor mai variate stiluri este de-a dreptul uluitoare. „Eu sînt o fiinţă «omnivoră» şi-mi plac multe. Nu pentru că aş fi ambiţios sau m-aş împrăştia în diferite direcţii. Pur şi simplu, îmi plac multe şi niciodată nu mă părăseşte dorinţa de a le aduce pe toate în faţa ascultătorilor" — spunea Sviatoslav Richter încă din deceniul al cincilea [3].

Îl interesează în egală măsură caracterul plastic concret al *Tablourilor dintr-o expoziţie* de Musorgski şi caracterul romantic mai abstract al *Sonatelor nr. 5, 6, 7* şi *9*, de Skriabin. În repertoriul lui se îmbină în mod firesc preludii şi fugi şi *Capriciu, „La plecarea fratelui iubit"* de Bach, sonate *(nr. 2, 4, 6, 7, 8,* şi *9)* şi concerte *(nr. 1* şi 5) de Prokofiev, sonate de

---

[1] „Népszava" din 7 martie 1954 (articolul de Peter Gerö).
[2] „Magyar nemzét" din 7 martie 1954 (articolul de Sándor Asztálos).
[3] Citat din articolul lui I. Milstein — **Sviatoslav Richter,** „Sovietskaia muzîka", 1948, nr. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Beethoven (*nr. 3, 7, Patetica, nr. 1, 12, Appassionata, Aurora, nr. 24, 28, 31, 32*), preludii și fugi de Șostakovici (*mi* minor, *sol* major, *si* minor, *la* major, *fa* minor, *fa* major, *re bemol* major), Schumann și Ravel, Brahms și Szymanowski... Dar recitalurile de sonate împreună cu violoncelistii Șafran și Rostropovici ! Întotdeauna și în orice lucrare, Richter este direct și fără cusur, autentic și simplu. Interpretările excepționale date lucrărilor lui Prokofiev și Șostakovici au fost în repetate rînduri apreciate de către compozitorii înșiși.

Dar mai există o latură a activității sale muzicale, în care poate fi socotit la fel de mare și unic (chiar dacă pare mai puțin importantă) ; e vorba de intensa activitate de acompaniator. Prin minunatele lui acompaniamente (în special în recitalurile date împreună cu N. Dorliak), Richter se situează pe linia marilor tradiții ruse în arta acompaniamentului (Glinka, Musorgski, Rahmaninov, Blumenfeld, Bichter).

În anul 1955 i se acordă lui Richter titlul de Artist al Poporului din R.S.F.S.R. În 1957 face o memorabilă călătorie în Republica Populară Chineză, unde concertele sale — după cum reiese din presa chineză — au constituit evenimente de seamă în viața muzicală a Chinei. La începutul primăverii anului 1958 a dat concerte în Ungaria, Bulgaria și Romînia, despre care s-au scris cronici entuziaste. Activitatea concertistică a lui Richter capătă dimensiuni de-a dreptul gigantice și, indiferent unde s-ar desfășura, are ecou în lumea întreagă. Imprimările lui Richter pătrund în toate părțile globului pămîntesc și peste tot arta sa interpretativă este comparată cu a celor mai mari dintre cei mai mari — Liszt, Anton Rubinstein, Rahmaninov. Peste tot este unanim recunoscut drept cel mai mare pianist al contemporaneității : „Richter îmbină în arta sa de pianist-virtuoz ceva din strălucirea lui Rahmaninov și a lui Horowitz, cu ritmica proprie numai lui, cu capacitatea de pătrundere în esența muzicii și cu o nebănuită fantezie și poezie..." — scria Julius Katchen în articolul *Cel mai mare din lume* [1].

„Arta pianistică a lui Richter. unică în felul ei, constituie un minunat exemplu de subordonare a instrumentului voinței omului" [2]. [...] „Pianistul sovietic aparține acelei

---

[1] „Records and recordings", din februarie 1958, Londra.
[2] „Magyar nemzét", din 11 februarie 1958, Budapesta.

categorii de muzicieni care deschid căi noi în dezvoltarea artei“ [1].

„Numele lui Sviatoslav Richter este de mult încununat de o glorie legendară, creată, an de an, prin intermediul discurilor, al radioului și prin aprecierile celor mai mari muzicieni. Richter, cîntînd, este muzica însăși...“ [2].

În aprilie 1958 a avut loc la Moscova primul Concurs internațional „P. I. Ceaikovski“. Din juriul concursului au făcut parte cei mai iluștri muzicieni din lume, printre care și Richter. La cîteva zile după terminarea concursului (la 16 aprilie), Richter a susținut în Sala Ceaikovski un recital de pian, la care au fost prezenți mulți membri ai juriului și laureați ai concursului. Acesta a constituit una dintre cele mai strălucite manifestări ale artistului din cursul stagiunii [3].

La recital a asistat și proaspătul laureat cu premiul I, Van Cliburn, care auzise vorbindu-se mult de Richter. Cliburn a fost uluit de perfecțiunea execuției lui Richter, de amploarea artei lui, de puterea de pătrundere cu care este înzestrat. „Dacă l-aș fi auzit pe Richter mai de vreme, înainte de concurs, cu siguranță că aș fi fost și mai emoționat, știind că face parte din juriu“, — spunea cu sinceritatea sa caracteristică tînărul pianist american. Cliburn a fost îndeosebi impresionat de felul în care Richter a interpretat *Sonata nr. 7* de Prokofiev, *Toccata* de Schumann, *Studiul în mi major, op. 10,* de Chopin. Ascultătorii au dus cu ei, peste granițe, impresii de neuitat. Acest recital a fost înregistrat pe bandă de magnetofon și transmis deseori la radio, fiind în întregime o adevărată capodoperă a artei pianistice a lui Richter [4].

---

[1] „Narodna kultura“ din 1 martie 1958, Sofia.

[2] „Scînteia“ din 24 martie 1958, București.

[3] În cronica recitalului, apărută în revista „Sovietskaia muzîka“, nr. 6, 1958, se remarcă: „Din mulțimea manifestărilor lui Richter, care au avut loc în ultimii ani, recitalul de la 16 aprilie . . . . . se evidențiază printr-o deosebită forță a inspirației creatoare, printr-o rară căldură a execuției (D. Rabinovici — **Sviatoslav Richter**). Pianistul japonez Matsuura și pianistul chinez Liu Și-cun, care au fost prezenți în sală, spuneau de asemenea că acest recital al lui Richter „le-a produs una dintre cele mai puternice impresii muzicale din viața lor“.

[4] Recitalul din 16 aprilie 1958, în afara lucrărilor enumerate a cuprins **Sonata în si bemol major** de Schubert, **Preludiile în sol diez minor și în sol minor** de Rahmaninov, **Studiul în do major, op. 10,** de Chopin, **Viziuni fugitive** de Prokofiev și o serie de piese din baletul **Cenușăreasa** de același compozitor, **Preludiul și fuga în la major** de Șostakovici.

Scanned with OKEN Scanner

Iată ce scrie cunoscutul critic muzical francez E. Jourdan-Morhange, cu ocazia concertelor date de Richter, după concursul „P. I. Ceaikovski" de la Moscova : „Nu pot să nu menționez două seri, cele mai minunate, dintre cele petrecute la Moscova : Richter, marele Richter, a fost dispus să dea două concerte, [...] *Sonata postumă* de Schubert, *Toccata* de Schumann, lucrările lui Prokofiev... bisurile, iar în rîndul lor, Debussy, pe care îl cîntă mai bine decît cel mai bun dintre francezi. Richter obține sonorități la care nici n-ai visat. Pianul devine un instrument fără ciocănele. Richter are un sunet moale și irizat, care, pierzîndu-se în depărtări, te trage după sine [...]" [1].

În vara anului 1958, a venit în turneu în U.R.S.S. celebra orchestră din Philadelphia sub conducerea eminentului dirijor Eugène Ormandy. Sviatoslav Richter a apărut ca solist, cîntînd *Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră* de Prokofiev. Interpretarea lui Richter a produs asupra muzicienilor americani o impresie copleșitoare.

„Cu Sviatoslav Richter m-am întîlnit acum prima dată și m-am convins că este un muzician extrem de fin și de multilateral, unul dintre cei mai mari pianiști ai timpului nostru", a spus Eugène Ormandy înaintea plecării din Uniunea Sovietică [2].

În primăvara anului 1959, Richter a concertat în Polonia și Cehoslovacia, unde a cîntat *Concertul nr. 2* de Rahmaninov și *Concertul nr. 2* de Bartók (aceste două concerte, ca și *Concertul în re minor* de Mozart, cu acompaniamentul Orchestrei filarmonice din Varșovia, au fost înregistrate pe discuri). „Pianist genial" a fost intitulat articolul consacrat lui S. Richter de criticul muzical Vladimir Sefl (ziarul „Vecerni Praha").

„La vîrsta de 45 de ani Richter este *cel mai de seamă dintre pianiștii în viață*. Am auzit *Marea sonată în si bemol major* de Schubert cîntată de Gieseking, Schnabel și Kempff ; la Richter ea a sunat și mai expresiv, și mai poetic. *Toccata* de Schumann a apărut ca o lucrare nouă, încă necunoscută... compozițiile lui Prokofiev, *Valsurile uitate* de Liszt... Debussy.

---

[1] „Lettres françaises" din aprilie 1958.

[2] **Drumul unui dirijor** (Convorbire cu Eugène Ormandy). „Sovietskaia muzîka", 1958, nr. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Este cu totul imposibil să precizez ce anume îi reușește mai bine“ [1].

În primăvara anului 1960, Richter a întreprins un turneu la Varșovia și la Praga, unde a prezentat publicului programe conținînd lucrări de Chopin, în cadrul festivităților consacrate celei de a 150-a aniversări a nașterii compozitorului. Richter a fost invitat să ia parte la aceste concerte, de asemenea celebrii pianiști Arturo Benedetti Michelangeli și Arthur Rubinstein.

În mai 1960, Richter susține primele concerte în Finlanda (la Helsinki și Turku), care au avut un larg ecou în țările din nordul Europei (Norvegia și Suedia). „Richter s-a dovedit a fi exact așa cum ne-a fost caracterizat — creator, virtuoz, interpret demonic. Recitalul cu lucrări de Beethoven a fost mai mult decît o culme a măiestriei interpretative“ [2].

Cu puțin înaintea turneului în Finlanda, Academia „Charles Cros“ din Franța a atribuit pianistului Marele premiu al Academiei („Grand Prix“) pentru cea mai bună înregistrare pe discuri a *Tablourilor dintr-o expoziție* de Musorgski, a *Concertului nr.* 5 de Prokofiev (sub conducerea dirijorului Vitold Rowicki) și a *Concertului nr. 2* de Rahmaninov (cu Orchestra filarmonică din Varșovia dirijată de Stanislaw Wislocki).

Pe la mijlocul lunii octombrie a anului 1960 a început turneul de concerte întreprins de Richter în S.U.A. și Canada. Primul său concert a avut loc la Chicago, unde a cîntat *Concertul nr. 2 în si bemol major* de Brahms. După cuvintele cunoscutului impresar american Solomon Hurok, „succesul a fost realmente fantastic. Artistul a fost chemat la rampă de 12 ori. Plasatorii de la „Orchestra-Hall“, care lucrează în această sală de 30—40 de ani, spuneau că nu le-a fost încă dat să vadă ceva asemănător. Este suficient să spun că am fost nevoit să-l duc pe Richter la hotel pe ascuns, prin ieșirea din dos. Altfel publicul entuziast nu l-ar fi lăsat să treacă“ [3].

Iată ce afirmă ziarul local „Chicago sun and times“: „Turneul acestui gigant muzician în țara noastră este un asemenea eveniment încît majoritatea pianiștilor care se vor

---

[1] Paul Moor — **Zeitschrift für die Freunde guten Musik**, „Fono-Forum“ din ianuarie 1960.

[2] „Piaivjen sanomaat“ din mai 1960.

[3] **Furtună de ovații la „Carnegie-Hall“**, „Izvestia“ din 21 octombrie 1960.

produce aici în actuala stagiune abia vor mai putea fi observaţi". Criticul muzical al aceluiaşi ziar, Robert Marsh, a declarat că Richter „este fără îndoială cel mai de seamă pianist al timpului nostru".

Debutul lui Richter la New York a avut loc la 21 octombrie în sala „Carnegie-Hall"; el a cîntat cinci sonate de Beethoven. Criticul muzical Paul Lang a scris în ziarul „New York Herald Tribune" că Richter „a îndreptăţit pe deplin aşteptările. Este un artist fenomenal".

Din numeroasele păreri entuziaste despre primul concert al lui Richter se distinge substanţiala apreciere făcută de pedagogul lui Van Cliburn, profesoara Rosina Levina, transmisă, prin telefon din New York, ziarului „Izvestia": „Este o zi mare în viaţa mea. Am auzit multe despre Sviatoslav Richter, ca despre un minunat muzician şi un fin virtuoz... Mi-a povestit multe despre el şi elevul meu Van Cliburn... Şi iată că aseară [21 octombrie — V.D.], la prima manifestare din New York a lui Richter în sala «Carnegie-Hall» l-am auzit pentru prima dată cîntînd. Trebuie să spun că mi-a întrecut toate aşteptările: a fost cu adevărat o zi mare din îndelungata mea viaţă muzicală, şi nu numai a mea. Rar a răsunat sub cupolele «Carnegie-Hall»-ului ceva asemănător, şi doar această străveche sală de concert din New York a cunoscut pe cei mai mari muzicieni... Sviatoslav Richter este înainte de toate o personalitate strălucită şi unică... Richter este un inspirat poet al muzicii, în aceasta constă forţa lui cuceritoare... Ascultîndu-l pe Richter îmi spuneam că asist la un fenomen extraordinar al secolului XX. Se părea că tehnica cizelată a pianisticii lui nu cunoaşte limite... Un asemenea maestru ca Sviatoslav Richter a putut fi crescut şi educat numai de cea mai înaltă şcoală muzicală pe care o cunoaşte lumea, iar aceasta este fără îndoială şcoala pianistică rusă, sovietică, cu bogatele ei tradiţii clasice, cu imensa ei experienţă şi cu minunaţii ei pedagogi... Aceasta o confirmă concertul de aseară al lui Sviatoslav Richter — pianistul care a cucerit inima New York-ului" [1].

La 23 octombrie a avut loc al doilea concert al lui Richter la New York, consacrat în întregime creaţiei lui Prokofiev — concert care a fost un adevărat triumf.

---

[1] „Izvestia" din 22 octombrie 1960.

Scanned with OKEN Scanner

Așa arată primele aprecieri asupra aparițiilor lui Richter pe scenele continentului american [1].

Richter este unul dintre cei mai asidui propagatori ai muzicii sovietice. Arta lui se găsește într-o neîntreruptă dezvoltare, într-o strălucită înflorire, încît așteptăm multe alte mari realizări de la acest cuprinzător muzician.

„Simt că mă găsesc doar la început" — a spus, în culmea înfloririi artei sale, Beethoven, care niciodată nu s-a simțit satisfăcut în năzuința sa de a merge înainte și mereu înainte.

Arta lui Richter este un măreț început; ea se dezvoltă pe drumul către sublimul muzical, drumul cutezătoarei arte sovietice, conștientă de țelurile existenței sale — idealurile înalte ale dragostei față de om.

Vreau să închei caracterizarea drumului în viață și în artă a lui Sviatoslav Richter cu minunatele cuvinte ale lui D. Șostakovici, despre menirea artistului și cetățeanului sovietic: „Superioritatea artistului sovietic constă în primul rînd în aceea că, pentru el, creația este inseparabilă de marile țeluri generale ale culturii omenești, el se simte strîns legat de viață și destinele poporului său și își verifică mersul în creație numai pe măsura intereselor întregului popor".

---

[1] Cartea de față a fost dată la tipar în primele zile ale turneului lui Richter în America. (Nota ediției sovietice.)

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL AL DOILEA

BAZELE ESTETICE ŞI PRINCIPIILE PIANISTICE ALE ARTEI LUI RICHTER

În artă se cer nu simple
idei ci idei «pornite din inimă»

K. STANISLAVSKI

1. *Unitatea esteticului şi a eticului. Măiestria interpretativă şi psihologia interpretării*

Caracterizînd poezia puşkiniană, Bielinski scria la timpul său : „Coloritul general al poeziei lui Puşkin, şi în special al celei lirice, este frumuseţea interioară a omului şi omenescul care alină sufletul... Citind opera lui, omul se poate educa într-un mod excelent...". În creaţia interpretativă a lui Richter, această însuşire este deosebit de pregnantă. Arta lui înalţă şi înnobilează — se poate spune că etica şi estetica interpretării lui Richter se găsesc într-o unitate desăvîrşită. În această privinţă, ea are multe trăsături comune cu arta interpretativă a lui Rahmaninov.

Terminînd o scurtă biografie a lui Rahmaninov, A. Solovţov dă o justă apreciere imensei forţe *etice* a artei lui : „Indiferent ce ar fi cîntat Rahmaninov (compoziţii proprii sau lucrări ale altor autori), execuţiile sale lăsau întotdeauna ascultătorilor impresia unei arte de o mare noblețe" [1].

Năzuinţa continuă a lui Richter de a introduce în mod organic şi natural pe auditor în lumea sublimului nu are nimic comun cu estetica «artei pentru artă», estetică ce a izolat arta de om şi care, din această cauză, este, prin esenţa sa, antiumană. Dimpotrivă, estetica artei lui Richter este

[1] A. Solovţov — **S. V. Rahmaninov,** Moscova, 1955, pag. 56.

Scanned with OKEN Scanner

consecvent umanistă, iar elementele de «spectaculozitate» sînt deplin convingătoare, fiind eliberate de orice gest retoric şi poză declamatorie. Valoarea creaţiei interpretative a lui Richter rezidă nu în elocinţa de dragul elocinţei, ci în autenticitatea şi caracterul direct al puterii de convingere. Ea impresionează prin adîncimea ideii propriu-zise, prin forţa pătrunzătoare a emoţiei, prin măiestria realizării imaginilor muzicale.

Noţiunea de măiestrie artistică în interpretare şi principiile după care se face aprecierea măiestriei cer unele precizări. Prin măiestria interpretului înţelegem, înainte de toate, capacitatea artistului de a da viaţă intenţiilor sale interpretative, iar aprecierea măiestriei artistice a interpretului constă în a determina în ce măsură trăirile lui şi gîndirea lui în imagini se transformă în «limbaj muzical», şi apoi în ce măsură «limbajul lui muzical» produce trăiri şi imagini în conştiinţa ascultătorului. Desigur, mijloacele originale de exprimare, pe care le alege interpretul, sînt determinate nu numai de caracterul individual specific al trăirilor lui, de gradul de plasticitate şi de intensitate a reprezentării în imagini muzicale, ci sînt condiţionate şi de legile obiective ale istoriei. „Omul este liber să se comporte cum doreşte, dar *nu este liber să dorească,* după cum doreşte“ — spune Schopenhauer. Acest spiritual calambur filozofic, foarte cunoscut în Germania, anticipează, în fond, cum nu se poate mai bine, principiile fundamentale ale dependenţei năzuinţelor artistice individuale de legitatea social-istorică.

Ar fi cu totul greşit să se limiteze problemele măiestriei interpretative numai la domeniul formei. Măiestria interpretului se relevă nu printr-o simplă «înfăţişare» a conţinutului, ci printr-o concordanţă a conţinutului şi a formei, prin unitatea lor [1].

Arta interpretativă este, în ultimă instanţă, o artă a intonării, iar intonarea interpretativă — frazare. Colosalele posibilităţi de a exprima sensuri emoţionale, de care dispune intonarea interpretativă, întrec de multe ori posibilităţile intonaţiei în exprimarea prin grai, lucru cît se poate de natural. În exprimarea prin intonaţie expresivă a graiului, dintre toate

[1] După Hegel, conţinutul trebuie să «strălucească» prin intermediul formei, or, în domeniul interpretării muzicale, acest lucru este posibil numai în condiţiile existenţei măiestriei interpretative.

Scanned with OKEN Scanner

componentele ei — terminologică (noţională), de intensitate, de înălţime a sunetului, de timbru, de ritmică, de tempo, ş.a.m.d. — de obicei prima (aproape totdeauna neschimbată) are rolul decisiv [1]. Clasicul exemplu lingvistic care demonstrează importanţa determinantă a intonaţiei în fraza : „să fie executat nu se poate să fie graţiat", este forţat. Dar, să ne amintim în schimb măcar de *posibilităţile-obişnuite* ale interpretului muzical. El posedă «pîrghiile» tempoului, intensităţii, caracterului şi a calităţii sunetului, a agogicei, a dinamicii, ş.a.m.d. În definitiv, se poate cînta chiar şi vesel muzica unui marş funebru, cu toate că astfel s-ar ajunge la o denaturare grotescă, absurdă ! Pe de altă parte, pentru redarea, să zicem, a imaginii fantastice a unor morţi care dansează, o astfel de interpretare ar putea să fie cît se poate de potrivită. Neuhaus povesteşte că i s-a întîmplat o dată să audă o execuţie a *Marşului funebru* din *Sonata* de Chopin cu o atît de violentă denaturare ritmică, încît măreaţa procesiune funerară devenise un «vals melancolic» [2].

În esenţă, interpretul «re-creează» conţinutul emoţional-semantic al lucrării. Tocmai în acest sens A. Rubinstein vorbea deseori despre interpretare ca despre procesul „celei de a doua creaţii". Asafiev nota că interpretul *„traduce în viaţă"* muzica cu ajutorul intonării, de aici rezultă şi importanţa categorică a stilurilor în interpretare [3], iar Neuhaus mărturiseşte că „atunci cînd cînt bine la un concert, am impresia că eu însumi am compus totul. Desigur, ştiu că în realitate lucrurile stau altfel, dar aceasta e senzaţia pe care o am" [4].

Arta interpretului constă în aceea că el găseşte tocmai acel tip, caracter, stil al expresivităţii intonaţionale, care, după părerea sa, dezvăluie cel mai bine şi mai complet conţinutul lucrării. El se poate apropia de acest tip, caracter, stil, dar poate găsi şi *unica* variantă desăvîrşită, sau care pare a fi unica, pentru exemplul dat (în orice caz unică din punct de vedere al percepţiei ascultătorului). Majoritatea execuţiilor

---

[1] În limbajul ştiinţific, elementul terminologic are de-a dreptul o însemnătate absolută.
[2] H. Neuhaus — Op. cit., pag. 46—47.
[3] B. Asafiev — **Forma muzicală ca proces,** Cartea a doua — Intonaţia. Ed. cit. pag. 92.
[4] A. V. Viţinski — **Analiza psihologică a procesului de muncă a pianistului.** Ediţia cit. pag. 214.

Scanned with OKEN Scanner

lui Richter au tocmai acest caracter de «unicitate» în interpretare, acest caracter convingător «absolut». De aceea, în mare măsură, nici cea mai ciudată «citire» de către Richter, a unei lucrări muzicale, nu se percepe vreodată drept ceva eronat.

Principiile intonării expresive au multe trăsături comune cu principiile declamării. Dar, bineînțeles, ele se deosebesc în multe privințe, astfel încît nu poate fi vorba de o identitate. „...Esența declamării constă în aceea că declamatorul surprinde structura intonațională a versului, corespunzătoare conținutului. Dacă el n-a reușit acest lucru, atunci se produce o suprapunere a intonațiilor, a declamatorului asupra aceleia a versului, ceea ce face să apară o neconcordanță între conținut și intonații. Fie că vor fi prea patetice, fie prea liniștite, vor avea de fiecare dată un caracter fals, dacă se vor baza pe exprimarea unui anumit conținut cu mijloace de expresie neadecvate“ [1].

În arta interpretativă a lui Richter intonarea capătă o semnificație deosebită. Ea este profund gîndită, profund simțită la fiecare execuție și precis «măsurată» (desigur, fără a fi stereotipă). Acestea sînt proprii fiecărui artist autentic, fiecărui interpret creator.

Richter nu este niciodată plat sau impasibil în interpretare, ci dimpotrivă, toată arta lui este saturată de inițiativă creatoare. Creația interpretativă a lui Richter este înainte de toate *arta unei puternice personalități*. Iată elementul cel mai important prin care se exercită priza sa asupra maselor de ascultători.

Forța de convingere și autoritatea artei lui Richter cucerește chiar și atunci cînd maniera de tratare este discutabilă. Acest lucru se explică prin sinceritatea deplină și logica de fier a discursului său interpretativ, prin caracterul închegat al concepțiilor de interpretare și, în special, prin *forța de convingere a «intonării expresive»*. Indiscutabil, de o asemenea forță de convingere poate dispune numai exprimarea autentică, numai interpretarea acelui muzician care este el însuși emoționat, în cadrul procesului«celei de a doua creații», de imaginile muzicii interpretate. Și nu numai «care

---

[1] L. I. Timofeev — **Studii de teorie și istorie a versului rus**, G. I. H. L., Moscova, 1958, pag. 134.

este emoționat», ci care, oarecum, «reconstituie» în intelect întregul proces componistic de făurire a imaginilor, de cristalizare a formei, de întrupare a ideii lucrării în materialul sonor. Aproape aceleași păreri despre arta lui Richter au fost exprimate în repetate rînduri în critica noastră muzicală.

„...Imaginile create de Richter, interpretînd muzica lui Liszt — scrie I. Milstein în monografia sa în două volume *Franz Liszt* — ne conving, chiar și atunci cînd ni se par mai îndrăznețe. Sînt atît de viguroase, atît de clar conturate, încît impresionează și pe cei ce nu sînt de acord cu felul în care au fost tratate, trezind asociații și reprezentări cu un caracter opus lor, și chiar dacă nu înving, ne obligă oricum să le recunoaștem valoarea. Îndrăzneala și originalitatea cu care se exprimă Richter sînt întotdeauna justificate“ [1]. Această caracterizare, făcută de Milstein artei lui Richter din deceniul al cincilea și începutul celui de al șaselea, este cu atît mai justă, cu cît, în ultimii ani, pianistul și-a dezvoltat tocmai forța *gîndirii interpretative*. Aceasta este determinată în primul rînd de capacitatea sa excepțională de sinteză, de caracterul organic al exprimării, de capacitatea lui de a reda unitar marile forme ciclice, adică, în ultimă analiză, de *caracterul monumental al execuției*.

Dacă totuși, în anii de tinerețe, gîndirea interpretativă a lui Richter apărea uneori schematică, prin concepții și tratări seci, aruncînd asupra artei lui o umbră de abstracționism, de «nefiresc» și «artificial» — în prezent, împlinindu-se emoțional, ea se manifestă natural și organic. În acest sens, se poate vorbi de o uimitoare întrepătrundere a factorului intelectual cu cel emoțional, a elementului obiectiv cu cel subiectiv în arta interpretativă a lui Richter. Această întrepătrundere generează o *libertate* artistică de exprimare inedită și inimitabilă, libertate care nu are nimic comun cu subiectivitatea arbitrară. Ea reflectă profunzimea și bogăția imaginației, strălucirea reprezentării sonore, este o libertate care poate fi numită, ținînd seamă de temeiul ei logic, *necesitate artistică conștientă a interpretului*.

Am mai spus că, în esență, arta lui Richter este monumentală. Dacă nu ar exista cizelarea sculpturală, reliefarea

---

[1] I. Milstein — **Franz Liszt**, vol. II, Muzghiz, Moscova, 1956, pag. 176—177.

Scanned with OKEN Scanner

detaliilor, finețea nuanțării, ea ar putea fi numită artă *al fresco*, într-atît de îndrăzneață este trăsătura liniei mari, orizontale.

Tocmai «orizontalitatea» gîndirii muzicale a pianistului, capacitatea de cuprindere a lucrării în *dezvoltarea* ei «temporală» și în primul rînd — *melodică*, dă naștere caracterului dens, unitar și fluent al formei. În interpretarea dată de Richter unor lucrări, această metodă de «dezvăluire orizontală», de dominare a «orizontalei» melodice asupra «verticalei» armonice, se poate observa cu claritate (de exemplu, în *Sonata nr.* 7 de Skriabin, apărînd ca un fel de contrapondere a elementului armonic excesiv din această lucrare de maturitate a compozitorului).

Interpretările lui Richter le înțelegi mult mai bine după un răstimp în care ai posibilitatea să examinezi cu un «ochi retrospectiv» lucrarea auzită cîndva.

Față-n față
Nu vezi fața;
Lucrurile mari se văd de la distanță —

scria Esenin. Acest fenomen «de perspectivă» constituie o altă trăsătură care ține de caracterul monumental al artei lui Richter. Asemenea unui edificiu măreț, ea cere un «punct de observație» bine determinat, condiții de «distanță» pentru o cuprindere integrală. Această înfățișare a întregului, condiționată, cum s-a mai spus, de capacitatea deosebit de dezvoltată a artistului de a sintetiza, conferă artei sale o mare valoare de cunoaștere. Ea dă o imagine fidelă a specificului creației compozitorului, a concepției și orientării acestuia, pune în lumină complexul de trăsături caracteristice, dezvăluie concret, sub raport stilistic, diferite fenomene muzical-istorice. Este greu de găsit un alt pianist care să înțeleagă atît de *organic* toate orientările artistice, diferențiate istoric, ale culturii muzicale.

Ce este aceasta? O simplă virtuozitate actoricească de a întruchipa diverse roluri, sau talentul și pasiunea de a pătrunde stiluri și imagini, spiritul și caracterul lor? Răspunsul nu poate fi unilateral.

Măiestria unui mare artist se întemeiază întotdeauna pe îmbinarea sincerității și entuziasmului artistic, pe de o parte, cu rațiunea, calculul și autocontrolul, pe de altă parte. Vechea

problemă de teatru — Mocealov *sau* Karatîghin, «arta trăirii» *sau* «arta reprezentării» — *este,* în fond, schematică și ca atare dogmatică.

„Acela, care se emoționează numai și nu caută să pătrundă sensul emoțiilor sale, va rămîne doar amator și nu va deveni artist profesionist" — spunea deseori Neuhaus [1]. Înțelegerea sensului emoțiilor sale face din Richter un mare maestru. Este cunoscută maxima lui Herzen : „[...] chiar și cea mai exactă definiție, dacă este luată în mod mărginit, literal, poate fi dăunătoare". Este cît se poate de oportun să ne-o amintim, cînd discutăm probleme de artă. Pătrunderea subtilă, deplina înțelegere a sensului din operele muzicale cele mai diferite, ca stil și caracter, este imposibilă numai prin «simț», «prin intuiție». Ea cere o dezvoltare a gîndirii analitice și sintetice, unitatea metodelor inductive și deductive de cunoaștere, capacitatea nu numai de abstractizare, ci și de concretizare. Toate acestea sînt elemente principale și absolut necesare în procesul pregătitor de însușire a materialului muzical. Iar în timpul executării pe scenă, pe primul plan trece expresivitatea artistică directă, «integrarea» deplină și îndrăzneață în imagine, deși strunită de controlul intelectual.

Astfel se prezintă la Richter *psihologia procesului interpretativ,* astfel se prezintă «problema sa artistică» (Stanislavski). Dacă s-ar discuta această problemă, din punct de vedere al esteticii creației interpretative, am constata că arta lui Richter este un exemplu de integrare a unor principii generale din sistemul lui Stanislavski în practica pianistică. Cele mai înalte realizări și cele mai interesante particularități ale măiestriei lui Richter decurg din îndrăzneala și strălucirea cu care aplică aceste principii.

Dar această îndrăzneală comportă și riscuri. Aici se găsesc două primejdii pentru arta pianistului și pe care, cîteodată (deși rareori), nu reușește să le învingă. Elanul de a se «dărui» pînă la capăt trăirii interioare și înflăcărarea față de imaginile muzicale (să ne aducem aminte de exploziile de temperament specifice lui Richter) îl duc cîteodată pe interpret la o dezlănțuire a expresivității. În unele momente, ele-

[1] Citat din articolul: A. Nikolaev — **Bazele școlii pianistice sovietice.** Din culegerea Maeștrii școlii pianistice sovietice, Muzghiz, Moscova, 1954, pag. 16.

mentul emoțional din pianistica sa scapă de sub controlul intelectual și depășește orice limită, pierzîndu-se astfel simțul măsurii atît de necesar artistului. Aceasta este prima dificultate în principiul justei, dar extrem de grelei *«căi a maximei rezistențe»* pe care a păşit Richter cu atît curaj. Este ştiut însă că acela care nu se hotărăşte să rişte cu îndrăzneală nu va reuşi niciodată să atingă culmi puțin accesibile...

Mai grav este cel de-al doilea pericol. Richter este un interpret care gîndeşte profund, care caută şi, ca orice autentic artist creator, chiar experimentează. Nu întîmplător are el o înclinație atît de vădită pentru prime audiții şi pentru «repunerea în drepturi» a lucrărilor uitate. Să se îndepărteze de dogmă în interpretare, să aibă o concepție proprie, un stil propriu, să-şi afirme *viziunea sa* (ca o punere în perspectivă şi lumină), toate acestea îl preocupă permanent şi sincer. De obicei, el reuşeşte să găsească o modalitate nouă, originală, puternică şi desăvîrşită de dezvăluire a imaginilor (dăm ca exemplu cele mai reuşite din interpretările sale : *Concertul în re minor* de Mozart, *Sonata în la minor, op. 42, în re major, op 53* şi *Fantezia „Călătorul"* de Schubert, *Marea Sonată* şi *Concertul în si bemol minor* de Ceaikovski, *Concertul nr. 1* de Rahmaninov, *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski, *Sonatele nr. 6, 7* şi *9* precum şi *Concertele nr. 1* şi *nr. 5* de Prokofiev, *Concertul nr. 2* de Bartók şi multe altele). Spunem «de obicei» deoarece, uneori, în cadrul originalei realizări a imaginii, Richter accentuează, în chip polemic, soluția interesantă pe care a găsit-o (prima parte a *Concertului nr. 2* de Rahmaninov, în oarecare măsură *Flăcări rătăcitoare* de Liszt). În aceste cazuri, concepția (intenția) şi tratarea ies prea mult în evidență şi rămîn descoperite, diminuînd poezia şi caracterul concret al imaginilor. Atunci acționează legea de neclintit a perceperii estetice : cu cît o concepție logică este redată în artă mai puțin inteligibil, cu atît mai mică va fi puterea de emoționare şi de influență a unei astfel de arte.

Să sintetizăm : cînd se îmbină la Richter, în mod organic, temperamentul, patosul şi expresivitatea — pe de-o parte — cu concentrarea şi profunzimea gîndirii, a concepției şi a tratării — pe de altă parte — se creează condițiile optime pentru atingerea culmilor celor mai înalte ale artei sale. În perioadele unei asemenea unități, forța cu care impresionează

Scanned with OKEN Scanner

Richter este nemărginită, cîştigînd pe ascultătorii tradiţionalişti (de exemplu, în *Sonata Patetica* de Beethoven, în *Sonata în si minor* de Liszt, în interpretările date operelor lui Bach), şi cucerind uneori chiar şi pe ascultătorii care sînt într-un categoric dezacord cu el. În asemenea momente percepi totul ca *absolut justificat*. Virtuozitatea pianistului — întru totul emoţională (în aparenţă «supraomenească»), nemaiadmiţînd nici un fel de compromisuri şi comodităţi de ordin tehnic — este folosită «cu tot riscul». Aceasta, ca orice lucru îndrăzneţ din acţiunile omului (şi artistului), provoacă entuziasmul (amintim tempourile şi salturile precise din *Méphisto-Valse* sau din *Flăcări rătăcitoare* de *Liszt*, precum şi *Studiul în cvinte op. 65* de Skriabin). Cîteodată, ascultătorul încearcă o mare desfătare estetică datorită măiestriei artistice propriu-zise (de exemplu, în puţin accesibila *Sonată nr. 2* de Szymanowski).

În schimb, lipsa unităţii arătate, «hipertrofia în expresivitate» sau «hipertrofia în concepţie» este sursa principală a aproape tuturor momentelor vulnerabile din interpretările lui Richter. Acestea sînt rădăcinile estetice şi psihologice ale acelor tempouri nejustificate pe care le foloseşte uneori. Exemple dintre cele mai grăitoare sînt *Preludiul în la minor, op. 11, nr. 2, de Skriabin* (o accentuată rărire a tempoului, contradictorie însăşi naturii plastice a *Preludiului)* şi *Studiul în triluri, op. 42,* de Skriabin (invers, o accentuată accelerare a tempoului, avînd ca efect imposibilitatea de a percepe subtila nuanţare a melodiei). Tot atît de apăsat (probabil, fără premeditare) este caracterul polemic din cadrul felului nou, deosebit de interesant, de tratare. De pildă, în prima parte a *Concertului nr. 2* de Rahmaninov, unde atitudinea de contemplare este «hipertrofiată» şi unde rărirele excesive de tempo — e drept, doar la unele apariţii în public ale pianistului — opresc mişcarea imaginii însăşi, procesul dezvoltării ei, fraza muzicală ; sau în *Flăcări rătăcitoare* de Liszt, unde «aşezarea pe acelaşi plan» a caracterului şi tempoului, realizată de altfel cu o excepţională măiestrie, «înlătură» elementele fantastice, aproape demonice, ale lucrării (Richter «estompează» incisivitatea partidei de la mîna stîngă).

Scanned with OKEN Scanner

2. *Principiile repertoriului și gustul artistic*

Numai o gîndire artistică unitară și multilaterală, asociată cu bogăția și precizia intuiției, poate genera o cuprinzătoare artă interpretativă, de un *larg* gust estetic. Lărgimea gustului estetic nu are nimic comun cu eclectismul, cu lipsa de principii, cu «neutralitatea» individualistă a interpretului, vecină cu nepăsarea artistică. Nu ! Prin lărgimea gustului muzical al lui Richter se evidențiază nivelul înalt de dezvoltare al culturii sale estetice generale.

Richter este artistul concertist de tip nou. Un muzician care cuprinde arta muzicală în toată varietatea ei de genuri și forme. Muzica simfonică, de operă, de cameră sînt însușite de pianist aproape în egală măsură cu lucrările repertoriului solistic. Cunoașterea lucrărilor noi, ca și a compozițiilor de mult uitate ale trecutului, contribuie la o neîncetată îmbogățire a personalității artistice a lui Richter. Toate acestea influențează în mod deosebit asupra *activității* sale interpretative — în sensul cel mai larg artistic și social al noțiunii.

Tradițiile puternice ale artei interpretative ruse, începînd cu frații Anton și Nikolai Rubinstein, M. Balakirev, S. Rahmaninov, tradiții preluate apoi de F. Blumenfeld, A. Goldenweiser, K. Igumnov, H. Neuhaus și alții, sînt izvoarele care au dat viață covîrșitoarei activități concertistice și de culturalizare a lui Richter.

Fenomenala înzestrare a lui Richter nu-l împiedică să fie totodată laborios. Aci își găsesc explicație multe trăsături, uneori aproape neverosimile, ale activității sale de interpret : vastitatea repertoriului, proporțiile și diversitatea formelor de manifestare concertistică etc.

Inspirația se naște numai din muncă și în timpul muncii. S. Obrazțov face cîteva considerații interesante cu privire la natura inspirației la interpreți : „La nici un pianist și la nici un violonist nu poate apărea nici urmă de inspirație pînă cînd fiecare notă, fiecare fracțiune de măsură nu i-au intrat în degete și pînă cînd el nu va simți că stăpînește organic fiecare frază muzicală. Bucuria acestei stăpîniri este aceea care

Scanned with OKEN Scanner

provoacă inspirație creatoare. Atunci ia naștere o uimitoare senzație de improvizare" [1].

Numai dragostea entuziastă pentru muzică a putut să determine o asemenea muncă, care cere timp și perseverență, continuitate și insistență, voință de fier, capacitate de concentrare și organizare, pregătire minuțioasă și flacără artistică. Ca și cînd munca asiduă a cercetătorului și cea inspirată a artistului s-au unit aci într-un singur om. În felul acesta devine ușor de înțeles «setea» de a descoperi lucrări noi, atît de caracteristică lui Richter. Din acest punct de vedere, e greu de găsit în întreaga evoluție a interpretării muzicale un caz similar.

Investigarea trecutului și scrutarea viitorului îl pasionează pe interpret în egală măsură. Compozițiile rar cîntate din secolele XVIII și XIX, lucrările contemporane puțin cunoscute ale muzicii vest-europene, creațiile recente ale compozitorilor sovietici, toate sînt însușite de Richter cu ardoarea unui explorator care nu admite nici un fel de obstacole în calea descoperirilor sale. „Este greu de numit un alt pianist care să poată asimila cu atîta ușurință o lucrare nouă, care să-și lărgească necontenit, cu o neînchipuită repeziciune, repertoriul, și așa de necuprins. Orice muzică este pentru el o carte deschisă, atît din punct de vedere tehnic cît și spiritual" — scria G. M. Kogan despre Richter [2].

Este cu totul remarcabilă, în arta și în activitatea lui Richter, această îmbinare organică a elementelor artistice cu cele de răspîndire a culturii muzicale. Din nefericire o astfel de îmbinare nu se întîlnește prea des. În epoca noastră aceste trăsături sînt în mare măsură proprii artei interpretative a lui S. Samosud, H. Neuhaus, M. Iudina, Z. Doluhanova și T. Nikolaeva. Numai un artist absolut stăpîn pe sine poate fi atît de activ în prezentarea de lucrări puțin cunoscute, uneori mai greu accesibile ascultătorilor. Astfel, muzicianul-interpret își afirmă aspirația către ceea ce este *complex* în artă, către lucrările mari și profunde, care reflectă marea diversitate a vieții și bogăția multilaterală a psihicului uman.

---

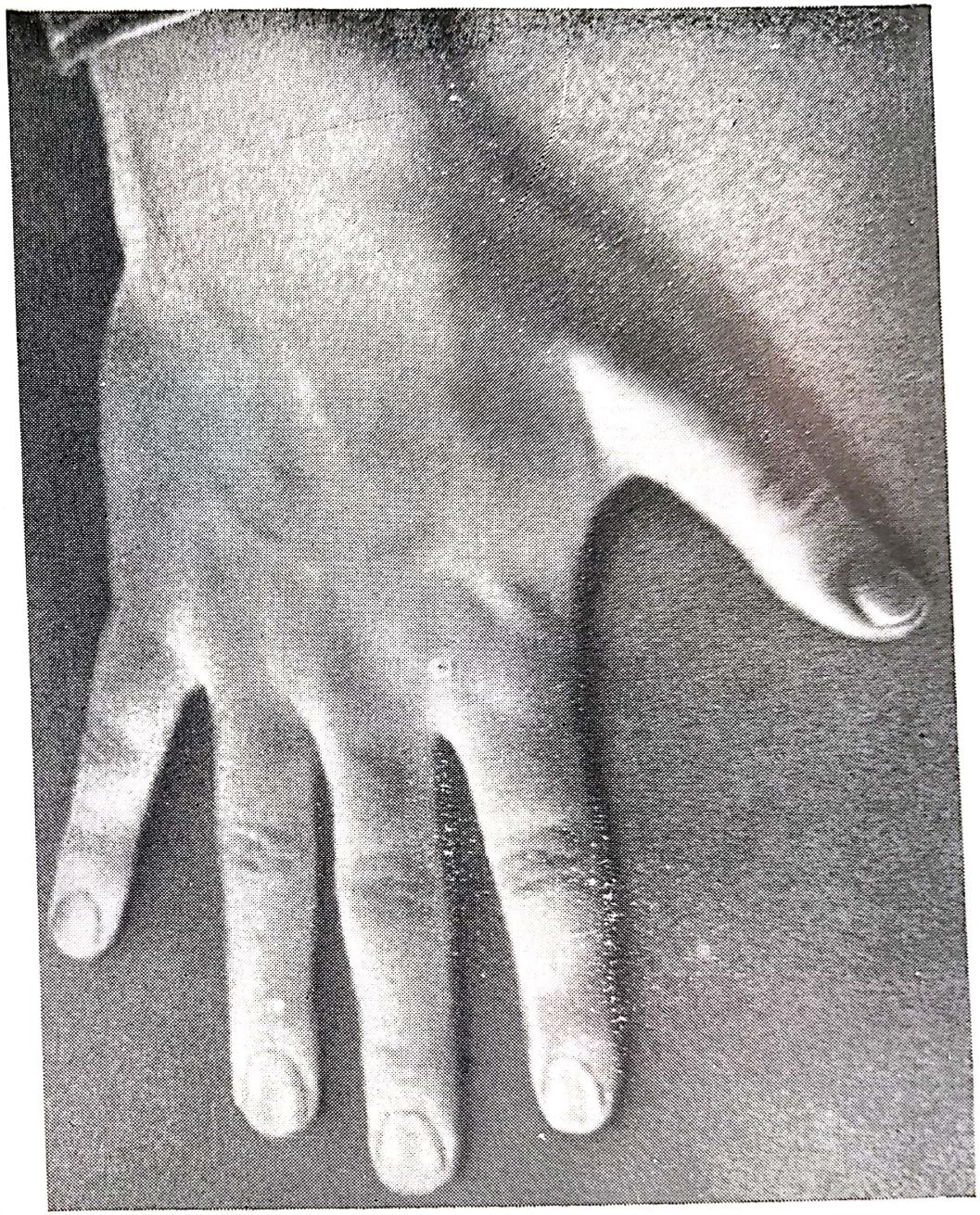
[1] S. Obraztov — **Profesiunea mea.** Cartea I. „Iskusstvo", Moscova. 1950, pag. 75.

[2] G. M. Kogan — **Emil Ghilels și Sviatoslav Richter,** articolul citat, pag. 107.

Scanned with OKEN Scanner

De la dreapta la stînga: Pancio Vladigherov, Sviatoslav Richter, Boris Stoianov — Sofia, 1958.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Mîinile lui Richter

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Merită a fi subliniată atitudinea lui Richter față de creațiile compozitorilor sovietici. El este, indiscutabil, unul dintre cei mai entuziaști interpreți ai muzicii sovietice, propagatorul ei perseverent și inspirat.

Iată ce scrie el însuși în privința repertoriului său : „Bogăția muzicii noastre este infinit de mare, de aceea se cuvine să ai față de ea respect și dragoste [...] cîteodată, manifestăm o atitudine indiferentă și chiar de ignoranță față de ceea ce avem. Și, oricît ar părea de straniu, nu folosim bogățiile de care dispunem încă de multă vreme [...]. Oare repertoriul nostru de concert nu este alcătuit prea unilateral, mizînd pe o facilă înțelegere ? [...] după ce criterii îmi alcătuiesc programele, de ce cînt o lucrare sau alta ? Din păcate, omenește nu este posibil să cuprinzi tot ce s-a scris valoros pentru pian. La alegerea pieselor, de multe ori un rol hotărîtor îl are gustul individual al interpretului“ [1].

Aceste principii ale lui Richter cu privire la repertoriu sînt determinate de bazele estetice ale artei lui interpretative, de gustul lui artistic.

Cîteodată, Richter este considerat, nu întru totul just, un pianist «omnivor». Da, repertoriul lui, de la Musorgski la Skriabin și de la Ceaikovski la Șostakovici — din creația compozitorilor ruși — de la Bach la Bartók și de la Schumann la Szymanowski — din a celor străini — este într-adevăr de necuprins. Dar aceste proporții sînt determinate de aptitudinea pianistului de a pătrunde particularitățile istorice și individuale ale diferitelor fenomene artistice, de lărgimea și multilateralitatea orizontului estetic proprii pianistului și, de asemenea, de caracterul culturalizator al activității lui concertistice. Nicidecum nu poate fi vorba de neselectivitate sau eclectism. Și apoi, cu toată vastitatea repertoriului, cine ar putea să afirme că Richter nu are preferințe ? Doar Schubert și Prokofiev sînt pentru Richter ca Bach pentru Glenn Gould, Skriabin pentru Sofroniţki, Debussy pentru Gieseking, lirica lui Ceaikovski pentru Igumnov. Dar „interpretarea de către Richter a lui Schubert“, sau „interpretarea de către Richter a lui Prokofiev“ (interpretare ce atinge valoarea muzicii însăși) constituie probleme separate și speciale, pe care le vom discuta mai departe.

---

[1] S. Richter — **Cîteva gînduri despre muzica sovietică**, „Sovietskaia muzîka”, 1956, nr. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Sfidarea a tot ce favorizează succesul facil şi zgomotos este caracteristică marelui interpret. Richter tinde să înnobileze şi să înalţe auditoriul, de aceea în arta lui nu există elemente de frumuseţe superficială, banalitate, facilitate şi succes ieftin. Dimpotrivă, pentru a realiza o exprimare cît mai autentică, pianistul foloseşte adesea procedee care nu provoacă un efect imediat. Astfel, de exemplu, Richter nu se teme să cufunde auditoriul în atmosfera unor sonorităţi îndelungate şi încordate în *piano*. Cultivarea cîntatului în *piano* şi *diminuendo* a rămas oarecum «în urmă», în ultimul timp, faţă de cîntatul în *forte* şi *crescendo*, fiind legată de imensul progres de măiestrie tehnică a pianiştilor şi de tendinţa lor inevitabilă de a-şi «demonstra» virtuozitatea. „Mă bucur din toată inima că Richter a repus în drepturi cîntatul în *piano*, neglijat în oarecare măsură în ultimul timp de unii virtuozi tineri, de la noi, demonstrînd cît de bogate posibilităţi de expresie are şi cît de mult poate ţine încordată atenţia ascultătorilor“ — remarca în mod just G. M. Kogan [1].

Arta interpretativă a lui Richter se distinge prin caracterul ireproşabil al gustului. Din păcate, noţiunea de bun-gust muzical şi deosebirile faţă de ceea ce este de prost-gust şi vulgar nu au fost clarificate în estetică. Discutăm deseori această problemă, dar numai rareori o înţelegem, rareori dăm termenilor folosiţi adevăratul lor sens.

Poate fi numit *prost-gust* acela care nu sesizează în *esenţa* muzicii (a unei lucrări, a unui episod, a unei imagini disparate sau în stilul şi caracterul interpretării) sărăcia şi micimea sentimentelor şi a ideilor, care sînt într-o oarecare măsură «ascunse», voalate sau chiar «mascate» de efectul *vizibil* al frumuseţii banale. Sau acel gust care nu este capabil să perceapă esenţa autentic sublimă, de o noblеţe înălţătoare şi profundă a muzicii (a unei lucrări sau interpretări luate integral sau parţial), dacă ea, această esenţă, este întruchipată discret, simplu, fără nimic ţipător, cerînd o oarecare *încordare de atenţie, concentrare de gîndire*, pentru a putea fi sesizată. Sublimul este categoria estetică principală, care reprezintă ceea ce este pozitiv şi înălţător şi, prin esenţă, *opus* frumuseţii exterioare, de suprafaţă, lipsite de conţinut, deşi uneori e plină «de efect». În acelaşi timp, sublimul şi înălţă-

[1] G. M. Kogan — Articol citat.

torul în interpretare este întotdeauna etic, şi, tocmai în acest sens, Neuhaus vorbeşte despre bunul gust în interpretare ca despre «conştiinţa» muzicală a interpretului [1].

Aceleaşi idei au fost exprimate de Igor Glebov, într-o formă oarecum diferită, încă în anul 1915 : „[...] particularitatea principală a operelor autentice de artă [...] — aceea că ele cer să te înalţi pînă la ele ca să le înţelegi — ridică obstacole în înţelegerea lor adîncă şi prin aceasta creează totodată condiţiile unui succes facil dirijorilor care «pozează», dar care sînt de fapt neştiutori în meserie, pianiştilor excesiv de sensibili şi altor solişti (vocali şi instrumentali de toate felurile), care speculează interpretările «cu suflet» şi ascund prin interpretarea «din tot sufletul» goliciunea şi nimicnicia lor spirituală ! Nu e nevoie să te înalţi pînă la nivelul lor, şi pentru a le înţelege interpretarea, nu ai de învins nici un fel de greutate — în aceasta constă secretul succesului zgomotos al pseudo-talentelor“ [2].

La conferinţa unională teatrală, ce a avut loc în octombrie 1958, unul dintre cei mai dotaţi regizori ai noştri, I. A. Zavadski, a spus : „[...] gustul este mai mult decît ni se pare uneori. El este simţul sublimului, ce nu poate fi cîntărit în balanţă, nu poate fi măsurat în centimetri, nu poate fi pipăit. El este lucrul cel mai important, cel mai scump şi cel mai necesar pentru un adevărat artist. El este cel care deosebeşte pe artistul autentic de cel slab şi mediocru“ [3]. Amintim că N. S. Hruşciov, adresîndu-se militanţilor din literatură şi artă, la Congresul al XX-lea al P.C.U.S., a pus problema „formării unui bun-gust estetic“, ca una dintre cele mai importante în formarea psihologiei omului din societatea comunistă.

Dar să fim concreţi : prin ce se poate manifesta prostul gust al unui pianist ? Prin faptul că execuţia lui este străbătută de o serie întreagă de elemente interpretative cît se poate de «comune» : afectare, exagerare, sensibilitate la limita sentimentalismului ; bravură tehnică de efect în sine ; tendinţa de a epata prin interpretarea propriu-zisă ; evidenţie-

---

[1] H. Neuhaus, Op. cit., pag. 227.

[2] I. Glebov — **Orologiul Petrogradului, 9 Amintiri de toamnă a impresii'or de vară,** „Muzîka”, 1915, nr. 226, pag. 380—381.

[3] I. A. Zavadski — **Teatrul tovarăşilor de idei.** „Sovietskaia kultura” din 11 octombrie 1958.

rea detaliilor avantajoase, în detrimentul întregului artistic; preferință pentru lucrări sărace în conținut, dar ușor perceptibile, în locul lucrărilor cu un conținut mai bogat, dar care cer o atenție încordată și audiții repetate, etc., etc. Mulți interpreți încearcă să evite aceste neajunsuri izvorîte din prost-gust, cu prețul reținerii în expresivitate, al academismului sec, al unei sobrietăți vecine cu platitudinea. Această «estetică interpretativă prudentă», bazată pe principiul «de a nu greși», nu rareori îl duce pe interpret la o artă în care «totul e la locul lui», dar în care nu există înflăcărare artistică și, prin urmare, nici caracterul uman, viu, al imaginilor.

„Nu puțini sînt acei pictori care își închipuie că sînt clasici, pe motiv că sînt reci", spunea cu ironie Eugène Delacroix [1].

Diametral opusă acestei «interpretări prudente» este arta lui Richter, plină de risc, de strălucire și saturată pînă la limită de expresivitate. Artistul-gînditor, artistul pasionat și muzicianul sensibil se contopesc aici într-un tot. De aceea arta lui Richter, ireproșabilă ca gust, inteligentă și fină, este *profund umană și caldă.*

Arta lui Richter este în afară de orice îngustime sau superficialitate. În actul interpretării, în atitudinea față de lucrarea pe care o execută, pianistul tinde către ceea ce este valoros și major, către dezvăluirea esenței operei de artă, a miezului ei, ascunse cîteodată sub învelișul formei. În aceasta constă țelul principal al lui Richter ca interpret, sensul căutărilor lui. Se pare că aceasta este baza atît de caracteristică a artei lui interpretative: capacitatea de a evidenția cu finețe raportul dintre principal și secundar, de a sublinia esențialul, de a reda în mod convingător factorul decisiv al lucrării.

Tendința de a pătrunde însăși esența artistică și reflectarea proceselor din viață au caracterizat întotdeauna pe marii artiști gînditori. „Și în artă trebuie să cauți să descoperi, să pătrunzi în straturile cele mai profunde ale vieții, trebuie să *separi miezul de învelișul exterior* (sublinierea mea — V.D.), trebuie

[1] Citat din articolul: I. Iampolski — I. Heifetz. „Sovietskaia muzika", nr. 6, 1934, pag. 92.

să mergi către centru, iar în centrul artei este omul și conștiința lui" — scrie S. Konenkov [1].

În această continuă năzuință de a pătrunde în «miezul» operei muzicale, în «miezul» stilului compozitorului, stă valoarea deosebită a «căutărilor» în interpretare, proprii lui Richter. În legătură cu cele expuse mai sus este interesant de remarcat că Richter nu cîntă aproape nici un fel de transcripții — chiar cele făcute de Liszt, chiar cele ale lucrărilor pentru orgă de Bach! Liedul *Regelele ielelor* de Schubert-Liszt și piesa *Bucuria dragostei* de Kreisler-Rahmaninov sînt excepții care nu fac decît să confirme regula. Cît de multe lucrări pianistice «cîștigătoare» «pierde» el din cauza acestui principiu de la care nu se abate, rămînînd neclintit pe poziția artei autentice![2]

Această exigență a lui Richter, în ce privește repertoriul — mărturie a esteticii sale interpretative — poate fi înțeleasă, dar considerarea ei ca un principiu universal-valabil, ca un «principiu al purității morale interpretative» ar putea fi, fără îndoială, nejustă, dogmatică.

Gîndirea în imagini a unui mare artist este totdeauna în mare măsură intuitivă. În intuiție (ca să folosim limbajul psihologilor) se găsește «zona» fundamentală a talentului. Bunul gust al unui interpret talentat este și el întotdeauna intuitiv. Intuiția în creația artistică este izvorul cel mai important al capacității de exprimare directă. Insuficiența elementului

---

[1] S. Konenkov — **Cuvînt către cei tineri**, „Sovietskaia kultura" din 28 octombrie 1958.

[2] Spre comparație iată programul, care ilustrează direcția opusă a unuia dintre strălucitele concerte, date de W. Horowitz la Leningrad, alcătuit în întregime din lucrări «neoriginale»: Rameau-Godowsky — **Tamburina**, Paganini—Liszt — **Șase studii**, Bizet—Busoni—Horowitz — **Carmen** (actul I), Mozart—Liszt — **Nunta lui Figaro** și **Don Juan** (actul II).

Cam în același fel — în întregime din transcripții (dar cu precădere de proporții miniaturale) — îi plăcea să-și alcătuiască programele și renumitului violonist Fritz Kreisler. Evident, nu trebuie să se tragă de aci concluzii «absolute». Astfel, de exemplu, același Horowitz executa în chip profund și plin de conținut lucrările pentru orgă de Bach în transcripțiile lui Busoni și Liszt, **Moartea Isoldei** de Wagner-Liszt, **Liedurile** de Schubert—Liszt, ca să nu mai vorbim de faptul că el este unul dintre cei mai mari interpreți din lume ai operei lui Liszt, Rahmaninov, Prokofiev, și al unei serii de lucrări ale altor compozitori.

intuitiv din procesul creator al interpretării trezeşte în ascultător — chiar în cazul unei bune rezolvări de către interpret a problemei artistice, — impresia de «cerebral», «nefiresc», «artificial».

Uneori, chiar ceea ce este în artă pe deplin autentic te lasă rece, nu te mişcă, nu te însufleţeşte. „Numai cel cu adevărat *posedat* de artă şi impregnat de ea are autoritatea morală de a dezvolta înţelegerea artistică a altora" — scria Igor Glebov despre rolul şi îndatoririle muzicianului-interpret [1].

După cum am mai arătat, acele avînturi inspirate, pline de expresivitate, atît de frecvente la Richter şi care lasă o impresie de neuitat prin forţa lor directă, sînt rezultatul strălucitei lui intuiţii artistice. Controlul intelectual, indiscutabil, prezent şi autoritar, este parcă învăluit în lumea poetică a imaginilor.

Bielinski observa că „arta nu admite filozofia abstractă şi cu atît mai mult ideile raţionaliste : ea admite numai ideile poetice, iar ideea poetică nu este nici silogism, nici dogmă, nici regulă, ci este pasiunea vie, este patosul..." [2].

Arta şi artificialul sînt noţiuni incompatibile ! De aceea apare atît de naturală tendinţa lui Richter de a porni în toate de la arta autentică, de la imaginea muzicală, de la claritatea reprezentării ei. Din această cauză Richter nu face niciodată «retorică», nu este «declarativ», iar în frazare evită orice fel de insistenţă. Într-adevăr, limbajul muzical al lui Richter, dacă nu manifestă o intenţie polemică specială, pătrunde nu numai în creier, ci şi în inimă, prin sinceritatea, prin naturaleţea şi simplitatea sa.

3. *Psihologia virtuozităţii şi originalitatea tehnicii*

Cîteodată forţa emoţională din arta interpretativă a lui Richter dă impresia unor «explozii de temperament», ce se prăbuşesc asupra ascultătorului cu virtuozitatea lor vulcanică. Această virtuozitate trebuie înţeleasă just, ea trebuie să fie «simţită».

---

[1] I. Glebov — **Sămînţa culturalizării**, „Jizni iskusstvo", 1926, nr. 332.
[2] V. G. Bielinski — **Opere alese**, G.I.H.L., Moscova, 1947, pag. 390.

Scanned with OKEN Scanner

Ar fi o greşeală grosolană să se reducă la tehnică noţiunea de virtuozitate. Virtuozitatea şi tehnica nu sînt unul şi acelaşi lucru. Ideile naive şi înapoiate despre virtuozitate presupun recorduri sportive la instrument, un tempo «înnebunitor», efect, intensitate, abilitate şi în general o acrobaţie pe claviatură, spre deosebire de accepţia *plină de conţinut* a noţiunii de virtuozitate.

Fiind subordonată scopului de a reda conţinutul de idei şi de a emoţiona, pe care interpretul şi-l propune, adevărata virtuozitate este consecinţa directă a reprezentărilor în imagini sonore ale pianistului.

Virtuozitatea are adînci rădăcini în conştiinţă, în psihicul interpretului, fiind condiţionată de iniţiativa lui artistică, de îndrăzneala creatoare, de fermitate şi de capacitatea unei exprimări strălucite a tensiunii emoţionale.

„...Virtuozitatea, atunci cînd nu abuzează de funcţiunile ei, este în esenţă *dramatizarea vitezei* (sublinierea mea — V.D.) — căuta insistent să convingă celebrul Hofmann [1]. „Cînd spun «virtuoz» nu am în vedere pe [...] omul care, cu ajutorul tehnicii exterioare, îşi acoperă goliciunea interioară, ci calific astfel pe *artistul cu o imensă forţă* de a impresiona mediul care-l ascultă" — scria A. V. Lunacearski [2]. De acest tip este şi virtuozitatea lui Richter, în special în binecunoscutele lui momente de «explozii temperamentale». Caracterul ei se apropie de sensul etimologic al cuvîntului de origine latină — *virtus (virtute)*, care implică noţiunile de curaj, risc şi hotărîre.

Amintim unele episoade de-a dreptul fascinante din interpretările date de Richter *Fanteziei „Călătorul"* de Schubert (începutul *Presto*-ului), *Sonatei în si minor* de Liszt («izbucnirile» în octave, *Méphisto-Valse* de Liszt (ultimele pagini), începutul *Sonatei în fa diez minor*, op. 2 de Brahms, ş.a.m.d. În asemenea momente, pentru interpret nu mai există dificultăţi pianistice, pe care trebuie să le biruie; el face totul uşor, fără sforţare, sclipitor. Obstacolele de virtuozitate, oricît de mari, sînt sfărîmate cu înverşunare, cu un «demonism»

---

[1] Abram Chasins — **Speaking of pianists.** Alfred A. Knopf. New York, 1958 (traducere din l. engleză de N. Miliţina. Citat din revista „Sovietskaia muzîka", 1960, nr. 3).

[2] A. V. Lunacearski — **Problemele sociologiei muzicii.** G.A.H.N., Moscova, 1927, pag. 83 (sublinierea mea — V.D.).

Scanned with OKEN Scanner

ce amintește pe Paganini ; nu sînt admise nici un fel de «compromisuri de ordin tehnic» în dauna concepției interpretative, chiar în pasajele cele mai grele și mai incomode [1]. Da, virtuozitatea lui este demonică în sensul propriu al cuvîntului ; tempourile sînt ameţitoare, salturile — neverosimil de sigure și precise, impetuozitatea — vulcanică. În aceste momente apare, în toată intensitatea, puterea aparatului său pianistic. Este un lucru foarte caracteristic și foarte tipic pentru Richter. De aici reiese clar legătura, *dependența directă a virtuozității lui temperamentale de gîndirea în imagini și de tensiunea emoțională.*

În aceasta constă deosebirea principială dintre virtuozitatea lui Richter și perfecțiunea tehnică a așa-numiților «virtuozi puri», care își manifestă cel mai bine posibilitățile pianistice tocmai în momente de lipsă de tensiune emoțională, în episoade de strălucire goală, sărace în conținut.

De o oarecare doză de sclipire tehnică de acest fel, aproape ruptă de esența muzicală [2], sufereau și interpretările unor virtuoși iluștri ca Godowsky, Petri, Arrau. Modul lor de manifestare a virtuozității nu era lipsit de un oarecare spirit de «competiție» (ceea ce lipsește cu desăvîrșire lui Richter). La Schnabel, Sofroniţki, Horowitz, virtuozitatea vine însă din intensitatea și plasticitatea imaginilor. Un minunat exemplu de virtuozitate temperamentală, plină de conținut, îl constituie arta lui Ghilels. Dar, parcă nimănui nu-i este atît de proprie această dependență a factorului virtuozității față de imagine, ca lui Richter. *Proporțiile virtuozității lui se dezvăluie complet numai în episoadele de o puternică tensiune.* Aceasta este o virtuozitate pornită «din interior», este o măiestrie temperamentală, inspirată și corespunzătoare în întregime cu intențiile artistice ale pianistului. Fără să fi considerat vreodată virtuozitatea un scop în sine, Richter s-a dovedit a fi unul dintre cei mai mari virtuozi ai lumii. „Pare că

---

[1] Chiar arta unor pianiști atît de mari ca Petri, Casadesus, G. Ghinsburg nu este scutită de acest «compromis» între problema artistică («scopul realizării imaginii») și tehnica întruchipării ei la instrument.

[2] „Măiestria în interpretare — scrie D. Șostakovici — începe acolo **unde dispare strălucirea tehnică,** unde ascultăm numai muzica. [...] așa cîntă, în special, E. Ghilels, D. Oistrah, S. Richter, M. Rostropovici . . . " D. Șostakovici — **Măiestrie și meserie,** „Sovietskaia kultura" din 20 iulie 1956. (Sublinierea mea — V.D.)

Scanned with OKEN Scanner

artistul doar conduce execuţia — asemenea unui dirijor, în puterea căruia se găseşte un ansamblu desăvîrşit ca virtuozitate şi ideal ca disciplină" — scrie G. M. Kogan încă din anul 1956 [1]. „Noţiunea de «pianist» include pentru mine şi noţiunea de «dirijor»" — spune şi Henrich Neuhaus. Aceasta se potriveşte în mod deosebit lui Richter.

În acelaşi timp, însă, nu pot să nu remarc *încă* şi *încă* o dată că izbucnirile emoţionale tumultoase, «exploziile de temperament», constituie nu numai o trăsătură caracteristică valoroasă a artei sale interpretative, ci şi «călcîiul lui Ahile». Deşi rar, se întîmplă ca «în virtutea inerţiei», pianistul să se ambaleze în aceste izbucniri *subito* şi pentru o clipă expresivitatea să-i scape de sub control. În asemenea momente, arta lui Richter nu este lipsită de exagerări. Episodul respectiv, executat cu o zguduitoare îndrăzneală, devine «independent» şi întrucîtva rupt de întregul lucrării. De altfel, «vrăjit» de sinceritatea şi patosul artistului, ascultătorul nu-şi dă seama de toate aceste lucruri decît mult mai tîrziu.

Tehnica lui Richter este impetuoasă şi extraordinară în salturi, care cer împletirea preciziei cu uşurinţa şi libertatea. Aptitudinea de a-şi «schimba» tehnica de la o formă la alta, de a readapta instantaneu aparatul pianistic, este uneori cu totul de necrezut. Aceste «explozii» de virtuozitate, care nu permit, din cauza impetuozităţii, nici un fel de pregătire, uluiesc nu numai prin execuţia ireproşabilă şi prin valorificarea fiecărei note, ci şi prin însuşi factorul surprizei. Dar nici în «tehnica rezistenţei», în pasajele de lungă durată, care cer atît forţă cît şi mult exerciţiu, Richter nu este cu nimic mai prejos decît în «dezlănţuirile» scurte. Execuţia «dintr-o suflare» a finalului *Sonatei nr.* 7 de Prokofiev, sau a *Flăcărilor rătăcitoare* de Liszt, confirmă pe deplin cele spuse : în sonată — o uriaşă avalanşă, ce se rostogoleşte fără oprire şi fără îndurare ; în Studiul de Liszt — un şuvoi perfect egal (chiar prea egal), ce curge cu o iuţeală ameţitoare.

Degete «de oţel» în pasajele de agilitate, «stîncă de granit» în şirurile de acorduri, o «planare» lipsită de orice efort — în pasajele lungi de note duble, îndrăzneala şi uşurinţa tehnicii de octave — toate acestea într-o formă impe-

[1] G. M. Kogan — **Sviatoslav Richter.** „Sovietskaia muzîka" 1956, nr. 4.

Scanned with OKEN Scanner

cabilă (cu evidenţierea tuturor notelor !) — iată cum se prezintă pianistica sa a cărei virtuozitate nu cunoaşte limite.

Ştiinţa contemporană (şcolile filozofice ale lui Pavlov, Orbeli, Bîkov) consideră că bazele, «rădăcinile» tehnicii pianistice se găsesc în creier, în centrii lui motori ; că aşa-numita «aptitudine tehnică» depinde în special de însuşirile neuropsihice înnăscute şi dezvoltate ale pianistului. Dar nu pot fi subapreciate nici însuşirile fizice ale organismului său : dimensiunile, forma şi proprietăţile mîinilor, rezistenţa generală şi forţa musculară, ş.a.m.d. Să ne amintim mîinile excepţional de «avantajoase» prin calităţile lor pianistice ale lui Van Cliburn, iar pe de altă parte, mîinile cît se poate de «dezavantajoase», mici, ale lui Henrich Neuhaus. Să ne amintim «laba leonină» a lui Anton Rubinstein, palmele puternice şi moi ale lui Rahmaninov şi Horowitz, construcţia «solidă» a mîinilor lui Ghilels. Dar lipsa de rezistenţă fizică generală la Chopin, sau slăbiciunea musculară (în special a mîinii drepte) la Skriabin — oare pot fi ignorate ca particularităţi concrete ale aparatului pianistic ?

Richter are admirabile calităţi psihice şi fizice de virtuoz. Rezistenţa lui este uimitoare. Mîinile lui au fost parcă anume create pentru pian. Capacitatea lor de a apuca, elasticitatea, extensia şi flexibilitatea lor sînt de-a dreptul uimitoare. Richter poate lua uşor duodecima, poate lua nearpegiat acordurile *sol — si bemol, — mi bemol — sol — si bemol,* sau foarte degajat, în *fortissimo, fa — la bemol — si — re — la bemol.*

Richter a folosit inteligent şi raţional toate aceste însuşiri deosebite ale organismului său şi a ajuns să obţină un fel de «chei» naturale, care-i dau posibilitatea să rezolve oricînd toate problemele de tehnică cunoscute în literatura pianistică. De aceea, orice lucrare pe care o vede pentru prima dată, aproape că nu prezintă pentru el probleme noi de virtuozitate şi şi-o însuşeşte din punct de vedere tehnic tot atît de bine şi de repede ca şi din punct de vedere artistic. Este cunoscut că Liszt considera drept indiciu de bază al tehnicii pianistice capacitatea de a executa liber şi cu uşurinţă tocmai lucrările de virtuozitate *nestudiate,* iar Ferruccio Busoni pretindea pianistului o asemenea înzestrare tehnică, încît nici o piesă să nu-i mai poată prezenta probleme noi de virtuozitate.

Scanned with OKEN Scanner

Totodată, calea de formare a acestor «chei» la Richter este întrucîtva aparte. El nu s-a ocupat niciodată în mod susţinut şi sistematic cu studiul unor exerciţii speciale pentru toate tipurile de tehnică pianistică (cum au făcut, de exemplu, Godowsky sau Busoni, reuşind să ajungă în acest domeniu la rezultate strălucite). Dezvoltarea tehnică a pianistului Richter a «urmărit pas cu pas» evoluţia lui artistică, mergînd rareori paralel şi, mai adesea, rămînînd în urma ei. În orice caz, ea nu a căpătat niciodată o însemnătate în sine. Fără îndoială, multitudinea deprinderilor tehnice din măiestria pianistică a lui Richter sînt descoperirile lui intuitive, fiindcă şi sub raportul virtuozităţii, el este un om excepţional de înzestrat. Dar multe elemente ale tehnicii sale sînt şi rezultatul biruirii perseverente a obstacolelor, în procesul de perfecţionare a lucrărilor interpretate [1].

Avînd la îndemînă «soluţii-cheie» pentru toate tipurile de tehnică pianistică, Richter şi-a creat astfel una dintre condiţiile cele mai importante ale activităţii sale. În mare măsură, aceasta este încă un factor care poate explica proporţiile repertoriului, capacitatea de a se pregăti în mod «fulgerător» pentru concerte, ca şi multe alte laturi deosebit de valoroase ale artei lui interpretative.

4. *Personalitatea artistică. Originalitatea stilului şi unitatea dintre tradiţie şi inovaţie*

Imaginea unui muzician-interpret este totdeauna strîns legată de felul cum se manifestă personalitatea lui pe scenă. Cu greu poate fi despărţită de expresivitatea propriu-zisă a interpretării impresia pe care ţi-o produce fizionomia caracteristică a artistului, felul lui de a ieşi pe scenă, ţinuta în faţa publicului, particularităţile de gestică în timp ce interpretează, ş.a.m.d. La marii artişti toate aceste laturi ale «vieţii» lor scenice se găsesc totdeauna într-o unitate insepa-

[1] Desigur, nu ne referim aici la indicaţiile şi sfaturile pedagogice deosebit de preţioase ale lui Neuhaus, deoarece, ca orice şcoală, ea poate doar să pună bazele raţionale ale perfecţionării tehnice, dar nu poate să determine realizările culminante ale virtuozităţii.

Scanned with OKEN Scanner

rabilă. Ţinuta vie concordă cu cea interioară, cu esenţa artei lor.

Cu privirea hotărîtă, cu iuţeală şi cu siguranţa mersului (concentrare de voinţă) — astfel apare Ghilels pe scenă. Sofroniţki se apropia de pian cu tot mai multă încetineală, parcă meditînd adînc. O *dezinvoltură* artistică fără limită, *dinamism, uşurinţă* în mişcări — iată prima impresie cînd intră în scenă cu paşi grăbiţi uscăţivul şi nervosul Richter. Această impresie se confirmă şi se perpetuează în procesul interpretării. În clipele de izbucniri vulcanice, virtuozitatea lui emoţională parcă se aruncă fără frică în «zona riscului maxim» şi trebuie să fie foarte sigur pe sine, pentru a se decide să folosească procedee atît de hazardate. Trupul lui în faţa instrumentului devine foarte mobil (în special umerii !). Richter se mlădiază, se lasă pe spate, se mişcă dintr-o parte într-alta, ca şi cum s-ar lăsa în voia dinamismului expresiei ce l-a cuprins «din creştet pînă-n tălpi». Prin aceasta devine, involuntar, continuatorul tradiţiilor interpretative ale lui Arthur Schnabel — nu ne referim la uşurinţa execuţiei pianistice, ci numai la imaginea întruchipată, la calitatea execuţiei !

Uneori acest dinamism torenţial lasă locul unei linişti adînci şi concentrate. Atunci Richter-artistul şi Richter-omul se contopesc armonios într-o singură fiinţă. Concentrarea interpretării se simte în toată făptura pianistului, îl cuprinde în întregime, devenind însăşi natura lui. Richter se lasă pe speteaza scaunului, luînd o poziţie comodă, de liniște deplină. Şi numai faţa — ea singură — exprimă tensiunea creatoare, permanentă...

După cum am mai remarcat, calificativul de «virtuoz» nu este de loc potrivit pentru a caracteriza pe Richter, cu atît mai puţin noţiunea de „virtuozitate ca sferă hedonistică a stilului concertistic“ (B. Asafiev) [1]. Este suficient să amintim afinitatea atît de puternică a lui Richter cu arta acompaniatului, în care s-a dovedit un fenomen cu adevărat unic al timpului nostru. Pentru un pianist solist, cu renume mondial, această atitudine plină de entuziasm, faţă de un domeniu mai discret al muzicii, este foarte grăitoare pentru concepţia sa cu

[1] B. Asafiev — (Igor Glebov) — **Forma muzicală ca proces**, Cartea a doua, **Intonaţia**. Ed. cit., pag. 118.

adevărat artistică, pentru bogăţia şi profunzimea lumii lui muzicale «interioare».

Richter ca acompaniator constituie o problemă aparte. Concertele date împreună cu N. Dorliak, prin nivelul lor artistic, prin strălucirea şi importanţa lor culturalizatoare, pot fi asemuite doar cu concertele lui Rahmaninov date împreună cu cîntăreaţa N. Koschitz. Ele continuă cele mai bune tradiţii ale artei ruse a acompaniamentului, ale căror baze au fost puse încă de Glinka şi Musorgski, continuate apoi de Blumenfeld şi dezvoltate în remarcabilele ansambluri formate de M. Bichter şi V. Duhovskaia, K. Igumnov şi I. Kozlovski, A. Goldenweiser şi E. Kruglikova, N. Golubovskaia şi Z. Lodii.

Pianistul aduce, în această artă subtilă, o aromă cu totul specială, bogăţia inspirată a expresivităţii şi un deosebit simţ al proporţiilor, al echilibrului. Acompaniamentele realizate de el în unele lucrări de Musorgski şi Glinka, în lieduri de Schubert şi Schumann, în lucrări de Ceaikovski şi Rahmaninov, Debussy şi Ravel şi în multe altele merită să fie *studiate*. Fără îndoială, activitatea îndelungată a lui Richter în calitate de corepetitor, din anii de tinereţe, a avut o puternică înrîurire asupra artei lui de acompaniator. Poate pentru prima dată în viaţa noastră concertistică se întîmplă un astfel de fenomen : o mare parte a publicului, care urmăreşte cu atenţie manifestările lui Richter ca solist şi nu scapă nici unul din recitalurile lui de pian, ţine cu tot dinadinsul să frecventeze şi concertele în care apare ca acompaniator. Acest interes este întru totul justificat [1].

În afară de o admirabilă muzicalitate, în general, Richter pune în valoare, în arta sa de acompaniator, posibilităţile expresive nelimitate ale pianului. În romanţe, un gen de «limbaj muzical» mai direct în comparaţie cu muzica instrumentală, Richter realizează, uneori, în partea de pian sunete foarte apropiate de intonaţiile vocii omeneşti. Această aptitudine de a obţine la pian sonorităţi cu caracter recitativ — desigur, numai acolo unde este nevoie — constituie latura cea mai pregnantă din arta lui de acompaniator (îndeosebi în lucrările lui Musorgski şi Prokofiev, unde Richter imprimă adesea acom-

[1] Nu e locul aici să vorbim de calităţile artistice deosebite ale partenerei lui obişnuite, cîntăreaţa Nina Dorliak, cu care alcătuieşte un cuplu plin de coeziune şi omogenitate — rezultat al nenumăratelor concerte date împreună.

paniamentului inflexiuni de vorbire, *continuînd* parcă linia de expresie a solistului vocal. Aşa sună, de exemplu, acompaniamentul la *Lumea copiilor* de Musorgski sau la *Răţuşca urîcioasă* de Prokofiev. Într-o oarecare măsură, aceeaşi particularitate se manifestă şi în interpretarea ciclului *Din poezia populară evreiască* de Şostakovici.

Desigur, cu totul alta este «maniera de tratare» a acompaniamentului în lucrările lui Schubert şi Schumann, Glinka, Ceaikovski şi Rahmaninov. Aici Richter parcă *reliefează, completează* şi *precizează* ceea ce n-a fost exprimat de voce, astfel încît numai după ce pianul solo execută ultimele măsuri de la sfîrşitul liedului, avem senzaţia de încheiere definitivă a ideii muzicale, de codă a liedului în adevăratul sens al cuvîntului.

F. I. Şaliapin scria despre concertele sale împreună cu Rahmaninov : „Cînd Rahmaninov mă acompaniază, trebuie să-mi spun : «Nu eu cînt, ci noi cîntăm»“ ![1] Această frază, care defineşte clar esenţa artei de acompaniator a lui Rahmaninov, are şi un alt înţeles. Individualităţii artistice a lui Rahmanniov, genial înzestrată şi extrem de luminoasă, dar obişnuită cu o poziţie dominantă, îi era organic străin «principiul autoîngrădirii», necesar unui acompaniator. Uneori «colaborarea» lui Rahmaninov se transforma parcă involuntar în «solistică», deoarece pianistul se simţea prea strîmtorat în cadrul acompaniamentului propriu-zis. Şi sub acest aspect, arta lui se deosebeşte mult de cea a lui Richter, pe care în nici un moment nu-l părăseşte simţul atît de necesar al «discreţiei acompaniatorului». În cazul lui Richter se poate vorbi de acompaniament în sensul cel mai exact al noţiunii, şi nicidecum despre un duet al unui cîntăreţ cu un eminent pianist. Apărînd ca acompaniator, el nu abuzează niciodată de posibilităţile sale pianistice, nu-l «acoperă» pe cîntăreţ, nu caută să distragă atenţia ascultătorului de la partea vocală. E drept că totuşi atrage uneori atenţia asupra acompaniamentului, dar nu ostentativ, ba chiar, oricît ar părea de paradoxal la prima vedere, tocmai extrema discreţie a acompaniamentului său — de pildă într-un *pianissimo* de o mare delicateţe —

[1] **Şaliapin, vol. I, „Iskusstvo”, Moscova, 1957, pag. 321.**

Scanned with OKEN Scanner

provoacă admirația ascultătorului și atrage privirile asupra sa [1].

O dată cu trecerea timpului, marea artă cîștigă întotdeauna, crește în importanța sa. Cu cît o cunoști mai bine, cu atît te impresionează mai puternic. Poate că din această cauză publicul ascultă cu mare interes pentru a cincea, a opta, a zecea oară, aceleași lucrări în interpretarea lui Richter și este gata să le asculte la infinit, descoperind nu numai laturi mereu noi ale lucrărilor executate, dar și trăsături originale în interpretarea propriu-zisă. În acest sens, afirmăm că Richter este un pianist de o colosală originalitate.

„În creația unui muzician, ca în orice alt domeniu de artă, este totdeauna necesar să cunoști personalitatea artistului pe toată întinderea orizontului său, să-i afli pasiunile, ideile, patosul creator. Aceste trăsături, ce formează originalitatea artistului, determină gradul interesului general față de el„ [2].

---

[1] Ar fi nedrept să nu amintim măcar unele lucrări în care Richter produce o impresie de neuitat. Iată de pildă romanța **Amintirea soarelui** de Prokofiev (cuvintele de A. Ahmatova); simplitatea și transparența părții de acompaniament (într-un mod diatonic luminos) este redată de pianist cu o fermecătoare naturalețe, corespunzînd purității lirice a sentimentelor exprimate în această lucrare.

În romanța lui Glinka **Au adormit valurile albastre** (pe versuri de N. Kukolnik), imaginea legănării line a valurilor, sugerată de acompaniament, este pentru Richter un mijloc pentru realizarea atmosferei lirice. Desigur, chiar aceasta a fost intenția lui Glinka. Acompaniamentul este auster, dar fără a cădea în academism.

Ceaikovski : **De ce?** (versuri de autor necunoscut) — o romanță cu caracter dramatic și de mare bogăție expresivă în partea de acompaniament (iată unde solistul poate fi ușor «dat la fund»!). Dar Richter se înfrînează în «momentele critice», lăsînd mereu posibilitate vocii să iasă la suprafață.

Miaskovski : **Ei s-au iubit** (versuri de M. Lermontov). Te impresionează profunzimea basilor de la începutul acompaniamentului, apoi ritmul neliniștit care sugerează imaginea sufletului răscolit de amintiri. Richter subliniază cu finețe particularitățile stilului grav de romanță al acestei piese. Miaskovski a adus în acest gen specificul simfonic al gîndirii sale muzicale.

Execuțiile unor lucrări pot fi indicate ca adevărate capodopere ale artei de acompaniator a lui Richter: **Noapte venețiană** de Glinka; **Sărbătoarea copiilor care nu au casă** de Debussy; **Ca spiritul Laurei** de Liszt; **Să uit atît de repede, În această noapte cu lună** și **Iarăși ca înainte, singur** de Ceaikovski; **Capcana de șoareci** de Rahmaninov; **Poșta, Noapte cu vise, Culoarea iubită** și **Păstrăvul** de Schubert.

[2] D. Șostakovici — **La concertul lui Rostropovici,** „Pravda“ din 6 aprilie 1958.

Scanned with OKEN Scanner

Dar — exprimîndu-ne cu cuvintele lui Șostakovici — în ce constau pasiunile, ideile și patosul creator la Sviatoslav Richter, unde se găsește în cea mai mare măsură specificul și originalitatea sa? *Intensitatea conflictului* și *dinamismul* — iată trăsăturile principale care dau artei lui Richter o putere de convingere unică și care, într-un cuvînt, pot fi numite patosul creației sale. Dinamismul orbitor, bazat pe îndrăzneală în expresie și pe capacitatea măiestriei artistice de a genera inspirația, este acea latură hotărîtoare a artei lui Richter care îi conferă *contemporaneitate*, permite să se vadă în ea influența epocii noastre, a ritmului nostru, a năzuinței noastre active spre o necontenită mișcare mereu înainte.

În același timp, în artistul Richter există și o tendință foarte puternică spre lirismul grațios și suav. Nu întîmplător în publicațiile muzicale sovietice și străine, care manifestă un intens interes pentru stilul și caracterul artei lui interpretative, se atrăgea atenția asupra *«elementului mozartian»* [1]. În măsura în care elementul mozartian poate fi contrapus celui lisztian, înclinația interioară a lui Richter către cel dintîi este incontestabilă (deși, în sens mai îngust, pur pianistic — judecînd după caracterul propriu-zis al virtuozității, posedarea «cheilor» pentru toate tipurile de tehnică, cuprinderea instantanee a lucrării, independent de dificultățile ei, fenomenala citire la prima vedere — asemănarea *exterioară* a pianisticii lui Richter cu cea a lui Liszt îl induce uneori în eroare pe ascultător). De la «elementul mozartian» firul duce spre Schubert, atît de iubit de Richter, din opera căruia pianistul valorifică admirabil puritatea lirică, inspirația poetică, gingășia și voioșia, adică trăsături de origine mozartiană, dovedind astfel parcă mai mare vocație decît pentru muzica romanticilor intempestivi.

«Elementul mozartian» la Richter continuă și dezvoltă creator anumite trăsături mozartiene din istoria culturii muzicale ruse. Elemente mozartiene pot fi remarcate fără greutate în opera lui Glinka, Ceaikovski, Rimski-Korsakov, în

---

[1] „În felul de a cînta al lui Richter nu există retorism, care este trăsătura aproape cea mai caracteristică a pianisticii lui Liszt. Mai curînd se simte ceva mozartian în acea ușurință cu care Richter asimilează muzica, în infailibilitatea gustului său, în claritatea cristalină și în puritatea liniilor întregii lui arte..." — scria G. M. Kogan în articolul citat — **Emil Ghilels și Sviatoslav Richter.**

Scanned with OKEN Scanner

creaţiile lirice luminoase ale lui Prokofiev, în caracterul armonios al artei interpretative a lui Lev Oborin, Daniil Şafran şi David Oistrah. Remarcînd unele elemente mozartiene în creaţia interpretativă a lui Richter, determinăm istoric stilul său interpretativ, stabilim legătura cu unul dintre factorii principali care au contribuit la dezvoltarea culturii muzicale ruse. Desigur, Richter aduce în înţelegerea fenomenului mozartian concepţia sa nouă, activă; el nu-i urmează principiile estetice în chip dogmatic şi retrospectiv.

Poate tocmai această originală *îmbinare a dinamismului contemporan cu caracterul mozartian de loc retrospectiv* este trăsătura cea mai individuală a personalităţii lui artistice. Şi, în orice caz, o astfel de îmbinare a dinamismului inovator (dramatizat la extrem) cu luminoasele tradiţii mozartiene, reflectate în chip original — constituie un exemplu de sinteză creatoare, dintre cele mai neobişnuite şi interesante, a tradiţiei şi inovaţiei în interpretare.

În felul acesta devine întru totul de înţeles şi firească întîlnirea, aparent paradoxală, a înclinaţiilor deosebite pe care Richter le are, pe de o parte pentru creaţia lui Prokofiev, iar pe de altă parte, pentru creaţia lui Schubert, devenite punctele centrale şi culminante ale repertoriului lui [1].

La cristalizarea specificului stilului interpretativ al lui Richter contribuie şi înclinaţia sa de a cînta lucrări care nu au o tradiţie de tratare. De bună seamă, în interpretarea unei lucrări rar cîntate, se resimte în mai mică măsură influenţa altor concepţii. Aici trebuie realizată o interpretare integral proprie, aproape nouă, în care să nu te sprijini (nici măcar involuntar!) pe nici un fel de «model», fie chiar vreunul consacrat.

De altminteri, Richter nu urmează niciodată în chip pasiv aşa-numitele «modele recunoscute». Orice imitare este incompatibilă cu caracterul creator al interpretărilor sale; un drum «mai bătătorit şi mai uşor» repugnă structurii lui artistice.

În artă, procesul de la idee la întruchiparea ei este complex. Multe idei nu ajung să-şi găsească o expresie deplină. Uneori trebuie învinsă inerţia preconceptelor acumulate de-a

[1] Această idee poate fi dezvoltată şi aprofundată; menţionăm pasiunea lui Richter pentru Bartók şi Szymanowski pe de o parte, şi pentru sonatele lui Haydn, pe de altă parte.

Scanned with OKEN Scanner

lungul timpului, ceea ce necesită un mare efort. Specific lui Richter este să gîndească intens interpretarea lucrării, să caute cu multă perseverenţă unica variantă autentică.

Orice lucrare cu adevărat plină de conţinut dă «dreptul» la o interpretare creatoare originală, deoarece bogăţia de conţinut presupune o diversitate şi multilateralitate de idei şi sentimente. Această multilateralitate, corespunzătoare reflectării complexe a lumii şi vieţii, creează posibilităţile unor tălmăciri interpretative diferite, permite o variată întruchipare a imaginilor lucrării, accentuarea unora sau altora dintre trăsături.

„O operă de artă este suficient de largă ca să îngăduie interpretări nenumărate şi contradictorii, fără să piardă nimic din adevărul ce-l conţine“ — spunea Iosif Hofmann [1].

Aşadar, e posibilă redarea diferită a aceleiaşi lucrări de către doi interpreţi remarcabili, în egală măsură de originali. Se poate afirma chiar: cu cît o lucrare este mai profundă şi mai bogată în conţinut, cu atît mai mult oferă posibilitatea unor tălmăciri interpretative diferite şi originale. Fără îndoială, *Sonata* de Liszt prezintă mai multe posibilităţi de interpretare, decît, să zicem, studiul *Campanella* de Paganini-Liszt. Fiecare artist scoate în mod *intuitiv* şi *conştient* pe prim plan ceea ce el, ca interpret şi, în egală măsură ca creator consideră deosebit de important, adică ceea ce-i este apropiat lui ca artist, om, cetăţean (şi în măsură cu atît mai mare, cu cît este mai sincer în interpretare). Tocmai de aceea într-o execuţie creatoare a unui mare artist se întrevede totdeauna «eul» său propriu, concepţia sa despre lume, gusturile sale artistice.

Originalitatea în interpretare nu are nimic comun cu subiectivismul. Un interpret cu adevărat original nu se teme că va cădea în subiectivism. Căci, manifestîndu-şi individualitatea, el, ca adevărat artist, nu poate nicidată să altereze stilul lucrării, să neglijeze particularităţile epocii, specificul creaţiei compozitorului respectiv, deoarece înainte de toate *«se transpune»* în imaginile obiective ale lucrării. Aceste imagini sînt întotdeauna istoriceşte concrete, adică legate de timpul cînd au fost create şi de personalitatea compozitorului.

---

[1] Citat din revista „Sovietskaia muzîka“, 1960, nr. 3, (articolul lui A. Cezing — **Vorbind despre pianişti...**).

Scanned with OKEN Scanner

Am mai spus că Richter este absolut străin de orice fel de imitare a vreunor modele, dar *asimilarea creatoare* a celor mai bune tradiţii nu-i este de loc străină. Executarea lucrărilor lui Prokofiev de către autorul însuşi, interpretările lui Sofroniţki şi Neuhaus ale operelor lui Skriabin, interpretarea dată de Igumnov capodoperelor lirice ale lui Ceaikovski, în sfîrşit, înregistrările interpretărilor lui Rahmaninov, Hofmann, Schnabel, Horowitz, Casadesus, Gieseking (Preludiile lui Debussy) şi multe altele (nu numai din domeniul muzicii pentru pian) — toate acestea au avut o influenţă binefăcătoare asupra artei interpretative a lui Richter.

Dar amintind marile tradiţii clasice (şi în special cele ruseşti) care sînt continuate de arta lui Richter, nu trebuie trecut cu vederea îndrăzneţul său spirit inovator. Fiind un reprezentant caracteristic al culturii pianistice sovietice şi, s-ar putea spune, exponentul cel mai strălucit al uneia dintre şcolile cele mai de seamă — şcoala lui Neuhaus — Richter, ca orice artist cu o personalitate foarte puternică, a realizat în chip original această *unitate dintre tradiţie şi inovaţie*. Chiar în cazul unei comparaţii cu pianistica lui Rahmaninov, sub multe aspecte înrudită cu a lui Richter (prin proporţiile ei grandioase, profunzime, caracter volitiv activ, claritatea ideilor, avîntul şi virtuozitatea), este izbitoare în primul rînd întinderea mare a repertoriului (Richter cîntă aproape totul) [1]. Mai mult, în arta lui Richter se poate sesiza o mai mare *acuitate* a dinamismului, precum şi absenţa severităţii şi tragismului, atît de des întîlnite în arta interpretativă a lui Rahmaninov (să ne amintim cît de înfricoşător sună başii lui Rahmaninov !).

Cu tot caracterul inovator al artei lui Richter, în ea se distinge cît se poate de clar moştenirea celor mai înalte idealuri ale esteticii clasice. Toată arta lui interpretativă, care a

---

[1] Pianist genial, Rahmaninov, în lucrările altor autori se interpreta în primul rînd «pe sine însuşi» (de exemplu, în operele lui Chopin). Compozitorul Rahmaninov îşi punea parcă pecetea pe interpretul Rahmaninov. Din această cauză, lucrările care cereau în mod special o adaptare a interpretului (Debussy, Ravel, Skriabin din perioada tîrzie, Prokofiev) «ieşeau» fie total, fie în mare măsură din repertoriul lui. În schimb, interpretînd pe Ceaikovski, Rahmaninov dovedea o pronunţată afinitate cu muzica acestuia. Iată de ce lucrările pentru pian ale lui Ceaikovski, în interpretarea lui Rahmaninov, erau deosebit de interesante.

Scanned with OKEN Scanner

trezit un răsunet atît de mare în rîndurile cele mai largi ale poporului nostru, este o expresie a fidelității față de principiile realismului, a sincerității și autenticității gîndirii sale artistice. Acest lucru ne permite să socotim arta interpretativă a lui Richter drept model clasic de artă interpretativă sovietică.

Deoarece o serie întreagă de probleme estetice privitoare la arta lui Richter sînt strîns legate de expunerea concretă a modului de interpretare a diferitelor lucrări de diferite stiluri, vom aprofunda cele spuse pînă aici în capitolele ce urmează. De aceea, îl rugăm pe cititor să considere punctul pus la sfîrșitul capitolului de față drept provizoriu.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL AL TREILEA

COMPOZITORII DIN EUROPA APUSEANĂ

Cîtă viaţă poate da unei lucrări o interpretare originală...

E. YSAYE

1. *Bach—Mozart—Beethoven*

Richter este un statornic şi perseverent adept al lărgirii repertoriului pianistic, şi mai ales în ce priveşte perioada pre-beethoveniană.

„Ar trebui să cîntăm mult mai multă muzică clasică din perioada dinainte de Beethoven — Bach, Händel, Mozart, Haydn ş.a.m.d.; din punctul meu de vedere, acestei muzici ar trebui să-i fie acordate cel puţin o treime din întregul nostru repertoriu. Această muzică educă bunul gust. Ea este piatră de încercare pentru interpret şi în acelaşi timp sursă de inspiraţie pentru generaţii de compozitori. Este temelia întregii muzici" — spune Richter [1].

Toate preludiile şi fugile din *Clavecinul bine temperat* [2], *Fantezia şi fuga în la minor, Concertul italian, Concertul în re minor pentru pian şi orchestră, Concertul în do major pentru două piane* [3], *Suita II franceză, Suita engleză în sol minor, Capriciul „La plecarea fratelui iubit", Sonata nr. 2 în la major pentru vioară şi pian* [4], toccatele şi o sumedenie de alte lucrări ale marelui Bach, Richter le cîntă simplu, cu concentrare, cîteodată cu gravitate, viu şi uman, fără cea mai mică urmă de uscăciune şi academism. Pe fundamentul polifoniei lui Bach se construieşte grandiosul «edificiu» al repertoriului de muzică polifonică pe care îl posedă Richter: poli-

---

[1] S. Richter — Art. citat, pag. 40.
[2] S-au cîntat de două ori în întregime în stagiunile 1946 şi 1948.
[3] Cîntat împreună cu A. Vedernikov.
[4] Cîntată împreună cu G. Barinova şi înregistrată pe disc.

Scanned with OKEN Scanner

fonia din perioada tîrzie a lui Beethoven *(Sonata op. 110), Preludiu, coral şi fugă* de Franck, *Patru fugi, op. 72,* de Schumann, polifonia lui Szymanowski *(Fuga* din *Sonata nr. 2 în la major, op. 21),* iar în «vîrf» — *Preludiile şi fugile* de Şostakovici. Toată concepţia contrapunctică din lucrările pentru pian ale compozitorilor de-a lungul a trei secole ! Caracterul raţional al polifoniei îi dă posibilitatea lui Richter să-şi afirme înclinaţia spre o gîndire muzicală aprofundată, spre meditare. Căci muzica contrapunctică, de la Bach la Şostakovici, constituie — pentru Richter — un mijloc de meditare, de pătrundere a tot ce este sublim, uman şi dătător de viaţă. Probabil, în acelaşi fel considera muzica polifonică gînditorul şi umanul Taneev...

Richter interpretează pe Bach în chip modest şi natural, sobru şi reţinut, «autoîngrădit» în expresie, econom, cîteodată chiar zgîrcit în folosirea pedalei. Una din trăsăturile cele mai personale ale lui Richter de a trata muzica lui Bach este punerea în lumină a *caracterului ei obiectiv.* De aici o extremă «reţinere» interpretativă, s-ar putea spune un «minimum de interpretare» ; în mîna lui Richter imaginile lucrărilor lui Bach se formează parcă «de la sine», articulaţiile fiind abia perceptibile.

Ca exemplu poate fi luată interpretarea *Concertului în re minor.* Potrivit acestor principii şi concepţiei generale a concertului, uneori pianistul îşi plasează instrumentul în mijlocul orchestrei [1]. El atribuie aici pianului rolul modest al unui *concertino* dintr-un *concerto grosso,* adică îl consideră un «element de ansamblu» (în special în prima parte).

Această atitudine faţă de *Concertul în re minor* este pe deplin justificată, deoarece lucrarea poartă, în mod clar, trăsăturile de stil caracteristice ale concertelor timpurii pentru clavecin, deosebindu-se considerabil de concertele pentru pian ale primilor clasici vienezi. Nu are o expoziţie orchestrală, iar «caracterul de ansamblu» predomină net asupra «caracterului solistic». Chiar în partea întîi, unde elementul activ şi dramatic este suficient de puternic, Richter cultivă o expresie reţinută, severă, deşi subliniază în întregime tensiunea şi dinamismul interior al temelor. Cea mai puternică impresie din

[1] De exemplu, la concertul Orchestrei Simfonice de Stat a U.R.S.S., sub conducerea lui Kurt Sanderling, în stagiunea 1957.

Scanned with OKEN Scanner

interpretarea *Concertului în re minor* o produce partea a doua — un *Lamento* patetic. Printr-o îmbinare a seninătăţii (specifică la Bach) cu acel patetism ascuns, Richter reuşeşte să comunice ascultătorului toată expresivitatea profundă a muzicii. Pianistul foloseşte aici un tuşeu cantabil, plin [1].

Uneori Richter caută să sublinieze în lucrările lui Bach caracterul lor monumental interior (numai pe cel *interior !*), care aminteşte măreţele edificii arhitectonice în stil gotic, uimitoare nu numai prin concepţie, ci şi prin perfecţiunea construcţiei. În felul acesta interpretează el o serie de fugi. Prin toate «sinuozităţile» desfăşurării contrapunctice, prin măiestria împletirii naturale şi organice a vocilor, Richter face simţită grandioasa forţă *spirituală* a creaţiei lui Bach.

Polifonia lui Bach are pentru Richter nu numai valoare intelectuală, ci şi una expresivă, de *cantilenă*. La redarea ei pianistul foloseşte o dinamică interpretativă vie, de un suflu larg. Aceasta constituie de fapt continuarea celor mai bune tradiţii ale şcolii pianistice ruse de interpretare a creaţiei lui Bach, ale cărei baze au fost puse de Anton Rubinstein. Prin Taneev, Safonov şi generaţia mai veche de pianişti-pedagogi sovietici (Blumenfeld, Goldenweiser, Nikolaev, Igumnov), aceste tradiţii s-au înrădăcinat adînc în cultura pianistică sovietică [2].

---

[1] **Concertul în re minor** de Bach în interpretarea lui Richter există în două înregistrări; cu Orchestra filarmonică cehă sub conducerea lui Václav Talich (înregistrare făcută de casa de discuri micro „Supraphon") şi cu Orchestra Simfonică de Stat a U.R.S.S., sub conducerea lui Kurt Sanderling.

[2] În muzicologia rusă despre Bach, aceleaşi tradiţii pot fi remarcate în expunerile lui Odoevski şi Serov. În aceeaşi perioadă, în lucrările cercetătorilor lui Bach din Europa apuseană şi mai ales din Germania (în special în importantele lucrări ale lui Albert Schweitzer) s-a susţinut, în mod unilateral, principiul unei frazări specifice instrumentelor cu coarde, fărîmiţate, pînă în cele mai mici detalii. Pe de altă parte, şcoala lui F. Busoni şi a continuatorilor lui (de exemplu Egon Petri, profesoara M. N. Barinova din Leningrad) au cultivat, în mod tot atît de unilateral, concepţia tratării lui Bach în planuri mari şi **non legato**, eliminarea nuanţelor intermediare şi o contrapunere violent contrastantă, în «planuri mari», a sonorităţilor, a tempourilor şi elemntelor de expresie. Dar cei mai buni interpreţi europeni ai lui Bach nu cad în asemenea excese cu caracter speculativ, ci realizează o interpretare vie, sensibilă, scoţînd în evidenţă melodicitatea şi aprofundînd expresivitatea acestei minunate muzici. Cel mai bun exemplu este interpretarea recunoscută de toată lumea, a pianistului canadian Glenn Gould.

Scanned with OKEN Scanner

Richter îl cîntă pe Bach numai în original. El nu vrea să ştie de transcripţii — nici chiar de celebrele transcripţii făcute de Liszt, Busoni, Tausig, Godowski. Probabil că el priveşte (sau mai bine-zis, percepe) aceste transcripţii ca pe nişte hibridităţi artistice, în care se «suprapun» două stiluri diferite.

Pe el îl interesează Bach în forma sa autentică. Acolo vede şi simte perfecţiunea de exprimare a gîndurilor şi sentimentelor umane, încît orice atingere a altor compozitori (fie chiar geniali) de partitura originală, o consideră «profanare» a muzicii lui Bach — muzică într-adevăr sublimă. Această atitudine a lui Richter faţă de transcripţiile după Bach îi îngustează în acelaşi timp repertoriul, excluzînd în primul rînd lucrările pentru orgă ale compozitorului, de o imensă bogăţie de conţinut. Ceea ce nu se compensează prin faptul că pianistul concentrează atenţia ascultătorilor asupra autenticului Bach, nealterat de adaosuri de virtuozitate pianistică.

Cîndva, Richter şi-a exprimat părerea că : ...„sarcina unui adevărat interpret este de a se subordona în întregime autorului, stilului său, caracterului şi concepţiei sale“ [1]. Formularea aceasta, luată *ad litteram,* ridică obiecţii. Chiar practica de interpret a lui Richter însuşi demonstrează necesitatea interpretării active, creatoare, nicidecum interpretările sale nu sînt o exprimare elementară a voinţei compozitorului. Şi tocmai în aceasta constă latura cea mai valoroasă a artei lui Richter.

În interpretarea lucrărilor lui Bach el rămîne neclintit pe principiul «obiectivităţii». «Eul» interpretului se manifestă în cea mai mică măsură atunci cînd cîntă pe Bach. În acelaşi timp însă, «obiectivitatea» absolută a interpretului este aparentă. Mai exact s-ar putea spune că individualitatea pianistului se «integrează» atît de bine în concepţia, stilul şi imaginile compozitorului, încît devine inseparabilă, se contopeşte cu acestea — ceea ce constituie, în fond, valoarea specifică a interpretării pe care Richter o dă lucrărilor marelui compozitor Johann Sebastian Bach.

*

[1] Vezi articolul citat din „Sovietskaia muzîka“, 1956, nr. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica clasicilor vienezi — Haydn [1] şi Mozart (în special sonatele şi concertele) — ocupă un loc important în repertoriul lui Richter. Pe Mozart, pe care îl «descoperă» doar maeştrii ajunşi la maturitate, «luptătorii încercaţi» ai artei interpretative, Richter l-a cîntat simplu, direct şi profund, încă din ultimii ani de conservator. Dar se poate oare vorbi, în sensul obişnuit, despre «anii de studenţie» ai acestui pianist ? Doar din al cincilea an de studii Richter a început «să copleşească» publicul cu concertele sale şi avea de pe atunci un repertoriu nemărginit !

Richter nu are tendinţa, des întîlnită la alţi interpreţi, de a fragmenta lucrările lui Mozart prin sublinierea frazării, detalierea exagerată a dinamicii şi realizarea amănuntelor agogice. Concepţiile luminoase ale lui Richter despre Mozart emană simplitate, prospeţime matinală, o mare şi înţeleaptă seninătate, dragoste de viaţă şi optimism. „Melodia lui Mozart o aud curgînd cît se poate de firesc, aşa cum curge un pîrîu sau izvor minunat“ [2] — scria Turgheniev. „Mozart este tinereţea muzicii, este un izvor veşnic proaspăt, care aduce omenirii bucuria reînnoirii primăvăratice şi a armoniei sufleteşti“ — spune Şostakovici [3].

Richter este un adversar şi al interpretărilor aşa-zise stilizate, date operelor lui Mozart — «expuneri de muzeu», care transformă în ceva îndepărtat, vechi, mort, muzica vie şi umană creată de genialul compozitor din secolul XVIII. Forţa muzicii lui Mozart rezidă în capacitatea ei de a se înnoi, în faptul că ea este în întregime legată de viaţa noastră ; o dată cu schimbările vieţii se reînnoieşte şi renaşte ea însăşi. Eu nu cred într-un Mozart rece, stilizat, împietrit pe veci şi imposibil ; o asemenea nemurire este statică, iar muzica respectivă nu e simplă, ci născocită“ — a spus admirabil Igor Glebov [4].

Una dintre capodoperele artei lui Richter este interpretarea *Concertului în re minor* de Mozart. „Interpretarea la

---

[1] Dintre sonatele lui Haydn este necesar să fie menţionată interpretarea **Sonatei în sol minor, op. 54, nr. 1** şi a **Sonatei în mi bemol major, op. 82.**

[2] I. Turgheniev — Citat din revista „Russkaia starina“, 1883, octombrie, pag. 215.

[3] D. Şostakovici — **Despre Mozart,** „Sovietskaia muzîka“, 1956, nr. 1, pag. 48.

[4] Igor Glebov — **Mozart şi contemporaneitatea.** Leningrad, 1927.

Scanned with OKEN Scanner

pian — este mişcarea sufletului omenesc" — cunoscutele cuvinte ale lui Anton Rubinstein caracterizează bine impresia pe care o lasă pianistul, redînd minunata muzică a concertului. Richter nu are aici nimic «artificial», «premeditat», «de efect». Totul izvorăşte din muzică, din imagini, din mişcările de extremă fineţe ale geniului mozartian. Se mai poate oare vorbi despre «concepţie», despre «tratare» (în sensul strict al acestor termeni) faţă de o interpretare atît de directă şi emoţionantă ? Desigur, există şi una şi cealaltă — şi concepţia şi tratarea, dar totul este atît de ascuns, atît de artistic învăluit, atît de profund şi organic asimilat emoţional, încît nici o intenţie deliberată nu se face simţită.

Este greu de spus care anume părţi din concert impresionează mai mult în interpretarea lui Richter. Lucrarea se percepe ca un tot unitar şi indivizibil, în care delimitarea părţilor se face prin simple respiraţii (cezuri) şi nimic mai mult. *Allegro*-ul, *Romanza* şi *Rondoul* sînt contrapuse în aceeaşi măsură în care sînt şi reunite în cadrul întregului.

În interpretarea acestui concert, trăsăturile *improvizatorice* ale artei lui Mozart sînt dezvăluite de Richter cu toată forţa. Cu o uimitoare dezinvoltură şi naturaleţe a execuţiei în general, el conturează clar imaginile, subliniind pe cele neaşteptate şi dînd acuitate contrastelor.

Richter interpretează cu mult patos imaginile de profund dramatism ale lucrării. Pianistul sugerează cu îndrăzneală legătura concertului cu începuturile artei epocii *Sturm und Drang* (lucrarea a fost compusă în anul 1785), relevînd dinamica acută a imaginilor. Aşa, de pildă, dă un caracter de nelinişte ritmului sincopat din prima parte, de asemenea — un caracter tumultuos episoadelor dramatice din secţiunea mediană a părţii a doua ; adînceşte contrastul de colorit din partea a doua şi a treia (caracterul «ameninţător» al sonorităţii basilor de la pian în momentul combinării lor cu fagoturile, în partea mediană din *Romanza*, iar pe de altă parte, sublinierea lirismului senin din secţiunile extreme, în contrast cu secţiunea mediană ; trecerea hotărîtă la încheierea luminoasă, veselă şi jucăuşă, în *re* major a concertului). Deosebit de pregnant realizează Richter episodul dialogului dintre pian, flaut şi oboi, din final. Paginile de seninătate şi graţie, tipic

Scanned with OKEN Scanner

mozartiană, ale finalului sînt interpretate de Richter cu atîta strălucire, încît învinge şi alungă emoţia dramatică, de frămîntare sumbră, din cele anterioare. Aşadar operează aici o concepţie de interpretare cu caracter optimist („tot ce-a fost apăsător a trecut, a rămas în urmă !").

Se pare că Beethoven percepea imaginile *Concertului în re minor* de Mozart, legîndu-le tot de spiritul epocii *Sturm und Drang*. Nu poate fi întîmplător faptul că singura lucrare a unui alt compozitor pe care a executat-o în public a fost tocmai *Concertul în re minor* de Mozart.

Richter cîntă o mulţime din lucrările lui Beethoven : toate concertele, *Fantezia pentru pian, orchestră şi cor,* care figurează rar în programele de concert ; sonatele nr. *3, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 31* şi *32 ; 33 Variaţiuni pe tema unui vals de Diabelli* precum şi *Variaţiuni şi fugă pe o temă din baletul „Creaţiile lui Prometeu", op. 35 ; Bagatelele, Rondo în do major, op. 57, nr. 1* şi alte piese [1].

Ideile şi sentimentele profunde ale muzicii beethoveniene sînt redate de mîna sigură a unui artist îndrăzneţ cu o viziune largă, monumentală. Aici nu este vorba de ceva similar artei decorative sau frescei, în care nu toate elementele sînt picţate amănunţit, ci multe sînt numai schiţate. Aici totul este finisat, cu toată vastitatea, în general, a concepţiei. Astfel sună în interpretarea lui Richter marşul funebru din *Sonata nr. 12* — maiestuos şi grandios — sau finalul *Appassionatei* — stihinic şi zdrobitor.

„Ca să fii în stare să redai pe Beethoven — scria Richard Wagner — trebuie să ai puterea de a *crea* [subliniereа mea — V.D.] o dată cu el" [2]. Această idee a lui Wagner clarifică în multe privinţe sursa dificultăţilor de interpretare a creaţiei lui Beethoven. Pentru redarea lui Beethoven este necesar ca

---

[1] La începutul anului 1960, în Uniunea Sovietică, s-a imprimat un disc micro cu înregistrarea **Sonatei Patetica** şi a opt bagatele de Beethoven (în **fa major** şi în **do major, op. 33,** în **do major, op. 119, nr. 2,** în **do major, op. 119, nr. 7,** în **la minor;** în **sol major, si minor** şi în **mi bemol major, op. 126),** în interpretarea lui Richter. Trebuie de asemenea menţionate înregistrările **Concertului nr. 3** (cu Hermann Abendroth) şi a **Fanteziei pentru pian, orchestră şi cor.**

[2] R. Wagner — **Sämtliche Schriften und Dichtungen,** München, **vol. V,** pag. **185.**

interpretul să fie o individualitate creatoare puternică şi strălucitoare. Richter *este* o astfel de individualitate [1].

Richter cîntă cu tot atîta dragoste şi emoţie pagini mai puţin cunoscute şi într-o oarecare măsură uitate, ale genialului Beethoven. Foarte bine îi reuşesc interpretările imaginilor cu caracter reflexiv, meditativ, de un lirism profund — spre exemplu, părţile mediane din sonate (nu rareori mişcări «liniştite» şi grave de *largo, adagio* şi *andante),* care exprimă măreţia naturii, noblețea sufletului omenesc sau o mare durere (de exemplu, *Largo e mesto* din *Sonata în re major, op. 10,* minunat interpretat de el). De altfel, cîteodată am vrea să simţim în interpretarea imaginilor lui Beethoven o mai mare asprime, o mai mare incisivitate a loviturilor date de soarta neîndurătoare, pe care compozitorul ar vrea «s-o strîngă de gît». Doar aceasta este o trăsătură atît de caracteristică şi atît de specifică stilului beethovenian !

Beethoven interpretat de Richter este clasic în adevăratul sens al cuvîntului. Romantizarea exagerată («frenetică»), precum şi «corectitudinea academică» şi uscăciunea în tratarea lui Beethoven sînt în egală măsură străine gîndirii lui estetice. Totuşi, o excepţie o constituie interpretarea primei părţi din *Sonata Appassionata,* unde pianistul admite unele exagerări în sonoritate şi dinamică [2].

În Beethoven, Richter nu face niciodată abuz de pedală. El nu transformă melodia într-o armonie desfăşurată (uneori acest lucru era folosit chiar de un interpret atît de mare ca Arthur Schnabel). Pianistul nu numai că pătrunde adînc în

---

[1] „Se întîmplă uneori să existe interpreţi excepţionali, care nu se manifestă pe tărîmul creaţiei, deşi ar putea fi compozitori eminenţi, dacă nu şi-ar consacra toate forţele artei interpretative — scrie Neuhaus în articolul citat despre Richter; ei (vorbind figurat) se aseamănă cu o femeie, care ar putea fi o mamă minunată, cu copii admirabili, dar ea renunţă la această fericire şi îşi dedică toată atenţia şi toată afecţiunea copiilor străini, adoptivi. Recunosc, cînd am scris aceste rînduri m-am gîndit în primul rînd la Richter. Iată unde este taina înzestrării lui **atotcuprinzătoare.** Propria lui lume muzicală, o lume nematerializată, «nenăscută», este înrudită cu lumea acelor mari muzicieni, ale căror lucrări le cîntă. Afirm aceasta bazîndu-mă pe faptul că eu cunosc compoziţiile lui din copilărie şi adolescenţă şi am auzit admirabilele lui improvizaţii".

[2] Astfel sînt acordurile avîntate din măsura 17 şi următoarele, lipsite de acuitate şi peste măsură de îngreunate ca sunet şi tempo, sau «ruperea» din unitatea de tempo în secţiunea conclusivă, asupra căreia pianistul «se aruncă» cu o nervozitate nepotrivită pentru stilul beethovenian.

Scanned with OKEN Scanner

lumea muzicii beethoveniene, dar se contopește cu această lume. Și, bineînțeles, în modul său de a interpreta pe Beethoven lipsește cu desăvîrșire poza, «caracterul teatral» (amintim interpretarea severă dar inspirată a *Sonatei Patetica* — sonată care, tocmai din acest punct de vedere, este o piatră de încercare pentru pianiști).

Romain Rolland vedea, pe drept cuvînt, în *Sonata Patetica* un model de „dialoguri beethoveniene, adevărate scene dintr-o dramă a sentimentelor", dar totodată arăta și caracterul *peste măsură* de teatral al formei ei, în care, după părerea scriitorului, „actorii se observă *prea mult*" (sublinierea mea — V.D.) [1].

Richter, în interpretarea dată *Sonatei Patetica* de Beethoven, învinge cu mult tact trăsăturile teatrale exterioare și, subliniază, dimpotrivă, dramatismul interior al imaginilor. După părerea lui A. Rubinstein, caracterul general al sonatei nu este într-atît de patetic, cît este de dramatic, înțelegînd probabil prin cuvîntul «patetic» expresivitatea exterioară, pur «declamatorie» a lucrării. Rubinstein recunoștea caracterul «patetic» numai în introducerea sonatei și oarecum în partea a doua [2]. La drept vorbind, în final se stabilește simțitor dramatismul imaginilor, iar Richter procedează just, neîncercînd să remedieze (pentru a nu cădea în artificial) această scădere a conținutului emoțional.

Tocmai încercările de «a ridica» finalul aproape de nivelul conflictului dramatic al primei părți duc pe mulți interpreți ai *Sonatei Patetica* la artificiu și la «teatralitatea» interpretării.

Tema părții a treia din sonată are un caracter intim, întrucîtva trist, chiar de duioșie. Richter o redă ca pe un sentiment de împăcare și doar în avîntul din codă reamintește parcă acea năzuință de luptă mereu prezentă în muzica beethoveniană, de afirmare a voinței omului prin acțiuni hotărîte.

Privind interpretarea dată de Richter *Sonatei Patetica*, «în ansamblu și în perspectivă», se pot înțelege sensul profund, logica și firescul acestei tratări. Legînd conștient începutul

---

[1] Romain Rolland — **Culegerea în zece volume a scrierilor muzical-istorice.** Vol. 7. „Iskusstvo", Moscova, 1938, pag. 35 și 117.

[2] A. Rubinstein — **Muzica și reprezentanții ei.** Moscova, 1891 pag. 22.

sonatei *(Grave)* şi încheierea ei (ultimele trei măsuri — un pasaj volitiv la mîna dreaptă şi două acorduri puternice, în *fortissimo*, la stînga). prin nişte fire invizibile, Richter reliefează concepţia generală a lucrării. Dacă în tema din *Grave* el evidenţiază, la nivelul cel mai înalt al expresivităţii interioare, dualitatea imaginii beethoveniene (prin acuitatea confruntării dintre lovitura puternică a soartei — primul acord — şi năzuinţa pasionată de a învinge această forţă — motivul suferinţei ce ia naştere din acest acord), în codă, el tinde să exprime ideea de bază a lui Beethoven — necesitatea de a acţiona, nicidecum de a se resemna. Datorită acestei trăsături principale a artei sale, Beethoven era atît de îndrăgit de Vladimir Ilici Lenin, care asculta cu o deosebită plăcere *Sonatele Patetica* şi *Appassionata* [1].

Interpretarea pe care o dă Richter *Sonatei Patetica* de Beethoven este de o expresivitate reţinută, discretă. O astfel de tratare a marii lucrări beethoveniene nu convinge unanim. Mulţi înţeleg această sonată numai ca pe o expresie de patos violent. Totuşi „măreţiei autentice îi este proprie modestia, iar adevăratei pasiuni — reţinerea". Aceste cuvinte admirabile

---

[1] Este arhicunoscută atitudinea entuziastă a lui V. I. Lenin faţă de **Sonata Appassionata** de Beethoven şi cuvintele lui, în legătură cu aceasta, reproduse de Gorki. Totuşi, nu este încă suficient de cunoscută înclinaţia lui Vladimir Ilici pentru **Sonata Patetica.** În acest sens vezi lucrarea M. Goldstein — **Muzica în viaţa lui V. I. Lenin.** („Sovietski kompozitor", Leningrad, 1959). Dăm o serie de citate:

„Dintre toate lucrările pentru pian pe care le executam, îi plăcea cel mai mult lui Vladimir Ilici să audă **Sonata Patetica** de Beethoven (L. Fotieva — **Din viaţa lui Lenin.** Gospolitizdat, 1956, pag. 8) în lucrarea amintită, pag. 34.

(În versiunea romînească, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1960, pag. 55, traducere de S. Recevski.)

„De aceea Kedrov îi cînta sonatele lui Beethoven, transcripţiile uverturilor sale **Egmont** şi **Coriolan,** şi, satisfăcîndu-i apoi dorinţa, revena mereu la **Sonatele Patetica** şi **Appassionata**". (M. Kedrov — **Din caietul roşu despre Ilici.** Culegerea **Amintiri despre V. I. Lenin,** Vol. I, Gospolitizdat, 1956, pag. 415—6, în lucrarea citată, pag. 36. (Versiunea romînească — pag. 58.)

„Aşezîndu-se la pian, la rugămintea lui Ilici, Inessa Armand, fără să-l mai întrebe, ataca numaidecît o bucată de Beethoven. Dintre toate îi reuşea deosebit de bine **Sonata Patetica** şi Lenin o asculta neobosit, de nenumărate ori". (Krupskaia N. K. — **Amintiri despre Lenin,** Gospolitizdat, Moscova, 1957, pag. 247.) În lucrarea citată — pag. 34. (În versiunea romînească, pag. 54.)

Scanned with OKEN Scanner

ale lui I. Ehrenburg [1] pot explica multe lucruri din concepţia interpretativă a lui Richter asupra *Sonatei Patetica.* Uneori ne obişnuim prea mult cu «modele» care nu rareori se transformă în şabloane şi tipare şi sîntem greu receptivi la învingerea creatoare a canoanelor. Poate, dacă am renunţa la rutina perceperii schematice şi dogmatice a interpretării, dacă am depăşi modelele standardizate şi învechite, am sesiza, desigur, mai bine elementul nou, firesc şi simplu, adus de Richter, prin interpretarea *Sonatei Patetica,* în interpretarea lucrărilor de Beethoven, în general, şi am recunoaşte tratarea acestei lucrări ca o contribuţie eminentă a artei lui de interpret (lăsînd la o parte preferinţele subiective pentru o concepţie de interpretare sau alta).

Dar, poate culmea realizărilor interpretative ale lui Richter în opera lui Beethoven este felul în care cîntă *Sonata nr. 7 în re major, op. 10, nr. 3.* Pianistul izbuteşte să realizeze strălucit nu numai fiecare parte în sine, ci şi o confruntare contrastantă a părţilor, o dată cu sublinierea unităţii lor în cadrul desfăşurării întregii sonate.

Astfel, în *Presto,* Richter a reuşit să redea admirabil iuţeala unor succesiuni de impresii şi imagini din natura şi viaţa sătească. Interpretarea sugerează o percepere din mers: Richter redă imaginile ca din perspectiva unui călător care priveşte prin ferestruica unei carete în goană. Găsim aici, alături de interpretarea simplă, firească, a unui cîntec naiv, elemente de o plasticitate foarte directă (ciripitul păsărilor şi sunetul clopoţeilor) şi un exaltat sentiment al naturii. Dar esenţial în această interpretare a finalului este caracterul viu şi rapid al viziunii.

În *Largo,* Richter redă cu o mare forţă de pătrundere imaginea suferinţei. Este un lirism cu tendinţă spre epic, păstrîndu-şi însă caracterul de confesiune a unui suflet îndurerat. „Aici se simte parcă o atmosferă de marş funebru, este o întreagă tragedie" — spunea despre acest *Largo,* Anton Rubinstein [2].

Dintre toate sonatele din tinereţe ale lui Beethoven, lui Maxim Gorki, după amintirile lui N. E. Burenin, îi plăcea cel

---

[1] I. Ehrenburg — **Despre lună, despre pămînt, despre inimă.** „Literaturnaia gazeta" din 1 ianuarie 1960.

[2] S. Kavos-Dechtereva — **A. G. Rubinstein,** Petersburg, 1895, pag. 205.

mai mult acest *Largo*: „...durerea cuprinsă în această parte este atît de mare, încît muzica încetează de a mai fi o melodie personală — prin ea vorbește sufletul poporului" — remarca M. Gorki [1]. Romain Rolland, referindu-se la *Largo* din *Sonata nr. 7*, arăta că „durerea exprimată este atît de intensă și de pătrunsă de destinul său, încît ea nu mai poate să fie a unui singur om [...]. Durerea personală devine aici un atribut al colectivității" [2].

Îmbinarea caracterului monumental cu cel poetic — însușire principală a concepției estetice de interpretare a lui Richter — îi dă posibilitatea să redea deosebit de pregnant acest aspect de dualitate a imaginilor. Pianistul găsește intuitiv tempoul, nuanțarea, coloritul de orgă corespunzător. Trecerea subită în atmosfera fermecătorului *Menuet* este realizată de Richter cu un deosebit simț artistic. Imaginile de tristețe sumbră sînt înlăturate cu hotărîre și peste tot izbucnește parcă din nou lumina și bucuria minunatei dragoste de viață mozartiene. „Șterge trăsăturile întîmplătoare și vei vedea: lumea este sublimă..." (Alexandr Blok).

Richter tratează finalul sonatei aproape în același plan ca și prima parte — ca un caleidoscop de impresii; astfel se creează un cadru în concepția interpretativă.

2. *Schubert—Schumann—Brahms*

În ce privește muzica compozitorilor din Europa apuseană, Richter și-a afirmat în modul cel mai strălucit calitățile interpretînd lucrările lui Schubert. Fără îndoială, el este un excepțional interpret al lui Schubert, este pianistul care a avut și are o imensă înrîurire atît asupra tratării lui Schubert în pianistica noastră, cît și asupra atitudinii față de acest compozitor, în special, în rîndurile tinerilor noștri artiști [3].

[1] Citat din cartea: N. Piksanov — **M. Gorki despre muzică.** Muzghiz, 1950, pag. 50.

[2] Romain Rolland — **Culegere în 10 volume a scrierilor muzicalistorice,** vol. VII, Ed. cit., pag. 28 și 113—114.

[3] „Schubert a început să apară în repertoriul tineretului numai după ce Richter a interpretat ciclul sonatelor lui" — remarca just laureatul concursului internațional al pianiștilor, M. Voskresenski. **Însemnările unui tînăr muzician.** „Sovietskaia muzîka", 8/959.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar putea spune chiar că pînă la numeroasele concerte ale lui Richter, care cuprindeau lucrări de Schubert (începînd cu anii 1942—1943), opera pentru pian a acestui genial compozitor se afla oarecum «în umbră», figurînd prea puţin în repertoriul pianiştilor sovietici (în afară de *Impromptu*-uri, *Momente muzicale* şi cîteva transcripţii după lieduri, făcute de Liszt). Lucrările pianistice de amploare — sonatele, *Fantezia „Călătorul"* — erau executate relativ rar.

Încă în anul 1940, I. I. Sollertinski — unul dintre cei mai talentaţi muzicologi şi critici muzicali sovietici — nota : „Oare nu au fost supuse unei radicale reconsiderări genialele sonate pentru pian de Schubert, care înainte se aflau undeva pe ultimul plan, în dezvoltarea pianisticii mondiale ?" [1].

Totuşi «reconsiderarea muzicologică» a lucrărilor pianistice schubertiene mari a premers cu mult «reconsiderarea lor interpretativă». Timiditatea şi rezerva pianiştilor faţă de formele pianistice «mari» ale lui Schubert se mai fac observate şi astăzi. Lucrurile stau astfel pentru că, din punct de vedere pur pianistic, aceste lucrări (şi în primul rînd sonatele) sînt oarecum lăturalnice faţă de drumul principal al dezvoltării pianisticii europene apusene. Şi apoi, nu toţi pianiştii izbutesc să «învingă» anumite lungimi din lucrările schubertiene mari. Deseori, sub degetele pianiştilor mai puţin meditativi şi profunzi decît Richter, în timpul interpretării sonatelor lui Schubert se fac prea mult simţite unele lungimi şi unele trăsături de friabilitate (îndeosebi în formele sonată şi rondo), iar laturile cele mai valoroase — claritatea imaginilor, expresivitatea tematicii, inspiraţia episoadelor lirice, sinceritatea sentimentelor — se aplatizează.

Trăsăturile principale ale sonatelor lui Schubert — cantabilitatea temelor lirice, principiul dezvoltării în variaţiuni de colorit, desele abateri de la linia principală a dezvoltării şi, în general, caracterul liber, improvizatoric al expunerii, pun probleme de interpretare deosebit de dificile şi neobişnuite. Procedeul favorit al lui Schubert de a trata dezvoltarea sub formă de variaţiuni aduce deseori prin el însuşi o tendinţă spre *static* (acest procedeu intră într-o anumită contradicţie cu legile dinamice ale sonatei şi cu principiile dez-

[1] I. I. Sollertinski — **Despre manualul lui V. E. Ferman.** Discutarea noilor manuale. „Sovietskaia muzîka", 1940, nr. 12, pag. 41.

Scanned with OKEN Scanner

voltării dramatice, de conflict). Se poate spune că staticul este accentuat prin structura preponderent tripartită, de lied, a temelor.

Probabil aici stă cauza faptului că, în ciuda calităţilor lor muzicale remarcabile, sonatele de Schubert întîmpină multe «împotriviri» pînă să ajungă a fi interpretate în concerte. Pianistul trebuie să ştie să menţină trează atenţia ascultătorului, să-i capteze interesul pe tot parcursul dezvoltării, chiar dacă pe mari porţiuni se cîntă numai în *piano* şi *pianissimo*. Acest lucru reuşeşte lui Richter, de exemplu, în primele părţi din *Sonata în si bemol major* de Schubert ; totuşi, există mulţi, chiar foarte mulţi ascultători, care nu gustă nuanţele schubertiene îndelungate şi «persistente» în *piano*.

Unul dintre cei mai eruditi şi mai interesanţi critici ai noştri scria într-un articol : „Mi se pare că lui Richter nu i-ar strica, dacă uneori (de exemplu în unele sonate de Schubert) nu ar mai «pluti în stratosferă» atît de îndelung, [...] nuanţele continue de *piano* şi *pianissimo* pot deveni monotone, şi nici chiar Richter nu reuşeşte întotdeauna să evite acest pericol“ [1]. Autorului prezentei lucrări îi vine greu să fie de acord cu aceste rînduri. Ele sînt juste, după părerea noastră, doar în *principiu,* dar discutabile în mod concret atunci cînd este vorba de interpretarea lui Schubert de către Richter. Expresivitatea acestui îndelungat *piano* la Richter (chiar cu toată economia elementelor agogice) este atît de puternică şi de emoţionantă, încît monotonia rămîne doar o aparenţă. Este posibil să fie o excepţie de la regulă, dar o «excepţie» atît de des repetată capătă sens de «regulă». Foarte greu ne putem imagina un alt fel de tratare de către Richter a primei părţi din *Sonata în si bemol major* de Schubert, cu toată încetinirea sesizabilă a tempoului.

Richter nu are acea tendinţă de «dezvăluire» a întregii bogăţii a facturii pianistice, de animare a vocilor ascunse, lucruri foarte firesc şi spontan realizate de Sofroniţki (fără ca prin aceasta să se schimbe cîtuşi de puţin concepţia unitară a interpretării). Factura lucrării «în viziunea» lui Richter este mai puţin «variată». Relevarea ideii generale a muzicii, a esenţei ei, înăbuşă totul la Richter. El redă acest esenţial în mod atît

[1] G. M. Kogan — **Emil Ghilels şi Sviatoslav Richter,** Articolul citat, pag. 109.

Scanned with OKEN Scanner

de autoritar și de convingător, încît ascultătorul «admite» monotonia aparentă a execuției precum și economia agogică (de ex. în partea a doua a *Sonatei în la minor*, executată aproape literalmente în așa-numitul *tempo giusto)* drept singure «soluții» posibile. Ceea ce la alți interpreți ar suna, probabil, într-adevăr monoton, la Richter se percepe ca o manifestare a clarității de orientare și concepție. Această latură, de asemenea, relevă caracterul monumental al gîndirii sale interpretative. Richter e capabil să obțină maximum de expresivitate în limitele întinderii de la *mp* la *pp*.

În interpretarea lui Schubert, mai mult chiar decît în interpretarea altor compozitori, se manifestă «puritatea mozartiană» — o renunțare hotărîtă la afectare, retorism și declamare, o redare directă, spontană, a imaginilor muzicale. Natura și omul, dimineața și tinerețea, dansul și cîntul, neliniștea și iubirea — toată paleta viziunii romantice luminoase a lumii, genial întruchipată în muzica schubertiană, își găsește în interpretarea lui Richter o exprimare plină de sensibilitate. Astfel interpretează el, de pildă, *Sonata în la minor. op. 42*. Pentru redarea acestor imagini nu e necesară nici o dinamică «evidentă», nici o frazare subliniată. Aici totul trebuie să vină din «interiorul» lucrării, să fie generat de esența imaginilor, de emoția muzicală directă. Richter știe să redea caracterul intim al romanticii schubertiene, aroma ei interioară, adică acele laturi pe care,fiind mai puțin «de efect», interpreții nu au destulă forță de pătrundere să le descopere, și pe care ascultătorii nu le percep atît de ușor. Pentru muzicienii lipsiți de o gîndire profundă, pentru pianiștii de mai mică valoare, creația lui Schubert apare cam săracă. Tocmai aici Richter este incomparabil. În acest univers de imagini schubertiene, el se desfășoară cu o nelimitată naturalețe și expresivitate. Acestea sînt elementele deosebite ce le dezvăluie în *Sonatele în la minor, op. 42, nr. 1* și în *sol major, op. 72*, în *Sonata în si bemol major* și în *Impromptu*-urile, *op. 90 și op. 142* [1].

Observăm, cu acest prilej, că interpretarea lucrărilor așazise «simple» (cum sînt cele schubertiene) cere o mai mare

---

[1] **Sonata în la minor op. 42 și Impromptu-urile în mi bemol major, op. 90, nr. 2 și în la bemol major, op. 142, nr. 2 au fost înregistrate în interpretarea lui Richter pe un disc micro sovietic.**

măiestrie decît interpretarea celor «complexe», în care expresia agogică şi dinamică e foarte bogată. În acest sens există o mare apropiere între măiestria interpretativă şi cea componistică. „Sînt gata să susţin — scrie D. Kabalevski — că, pentru a compune o romanţă atît de «uimitor de simplă» ca, să zicem, *Îndoială* de Glinka, sau piese polifonice atît de «uimitor de simple» ca *Invenţiunile* lui Bach, este necesară o tehnică componistică incomensurabil mai mare, decît pentru construcţiile liniare «uimitor de complexe» de tip hindemithian“ [1].

Totodată, pasionatul şi tumultuosul Schubert — autorul tragicului lied *Regele ielelor* sau al episoadelor furtunoase din *Călătorul*, Schubert — acest romantic arzător — îşi găseşte în interpretările lui Richter o caldă întruchipare. Atunci, «exploziile» de temperament, tipice lui Richter, invadează sala ca valurile unui uragan.

Dar aceste aspecte ale creaţiei lui Schubert sînt concepute de Richter în special ca *episoade de legătură,* ca elemente de valorificare a contrastului, pentru că din nou îl aduc pe «călător» în lumea visărilor curate şi fermecătoare, în mijlocul naturii, în atmosfera de prospeţime a dimineţii, restabilind armonia sufletească. Structura simplă a liedului german popular romantic, ce stă la baza creaţiei lui Schubert, este pentru Richter o călăuză.

Dacă am căuta «tradiţiile şi rădăcinile» cele mai apropiate ale acestui mod de tratare a lui Schubert, ar trebui să recunoaştem că provin, în mai mare măsură, din arta interpretativă a lui Igumnov, şi întrucîtva a lui Oborin, decît a profesorului lui Richter — Neuhaus. Redarea imaginilor lui Schubert în arta lui Sofroniţki sau a lui Schnabel, la fel ca şi în cea a lui Neuhaus, este determinată de o altă concepţie artistică — o mai *persistentă* neliniştе generală, tulburare romantică şi improvizare. Proporţia, accentul şi caracterul dominant al cîtorva «abia perceptibile nuanţe» brülloviene creează aci (ca, de altfel, totdeauna) concepţia, tratarea, stilul.

Admirabil realizează Richter şi imaginile pline de exuberanţă şi bărbăţie ale muzicii lui Schubert, imagini ce ilustrează vigoarea morală a poporului, umorul şi dragostea lui de viaţă,

---

[1] D. Kabalevski — **Despre măiestrie,** „Sovietskaia muzîka“, 1952, nr. 3, pag. 13.

ca de exemplu în interpretarea *Sonatei nr. 2 în re major, op. 53*, cu prima ei parte volitivă şi cu episoade tipice de dans în partea a treia. Dintre lucrările compozitorului, *Sonata în re major* este una dintre cele mai bune interpretări ale lui Richter [1].

Prin ele, Richter pune în lumină şi o pronunţată trăsătură democratică a muzicii schubertiene. Aceasta se sesizează deosebit de pregnant în episoadele, atît de frecvente în creaţia lui Schubert, cu caracter de vals (sau legate de vals), de marş şi alte genuri legate de viaţa cotidiană. Pianistul reconstituie parcă, prin lucrările lui Schubert, muzica cu caracter intim, care avea o răspîndire foarte mare în acea perioadă. „Este o rară aptitudine — de a fi liric, dar nu pentru a te închide în universul tău propriu, ci pentru a sesiza şi reda bucuriile şi durerile vieţii, după cum le simţi şi după cum ar vrea să le redea majoritatea oamenilor, dacă ar fi înzestraţi cu talentul lui Schubert“ — astfel caracteriza B. V. Asafiev specificul intim şi democratic al liricii lui Schubert [2].

Nu poate fi negat faptul că aici se creează o anumită contradicţie între caracterul intim, de cameră, al interpretării, şi anumite condiţii obiective. Ne referim la «proporţiile concertisticii contemporane» (acustica sălilor mari, spaţiul mare dintre interpret şi ascultători etc.). Dar această contradicţie este compensată cu prisosinţă de profunzimea pătrunderii lui Richter în cele mai subtile imagini lirice ale geniului schubertian, în însăşi esenţa muzicii şi în coloritul ei specific. Neînţelegerea acestei trăsături principale şi de extremă importanţă a poziţiei lui Richter faţă de lirica lui Schubert face să i se reproşeze destul de des paloarea şi caracterul prea de cameră al interpretărilor.

În felul cum interpretează Richter miniaturile lui Schubert, există o particularitate care cu greu ar putea fi definită altfel decît cu ajutorul noţiunii (oarecum paradoxale) de «improvizaţie fixată». Aici există ceva înrudit cu unele aspecte din creaţia poetică a lui Musset sau Heine şi, într-o măsură şi mai mare, cu stilul inspiratelor improvizaţii ale poeţilor şi muzicienilor din primele saloane romantice ale secolului

---

[1] **Sonata nr. 2 în re major, op. 53** de Schubert în interpretarea lui Richter a fost înregistrată pe un disc micro de „Aprelevski zavod“.

[2] B. V. Asafiev — **Evgheni Oneghin,** Muzghiz, Moscova-Leningrad, 1944, pag. 10.

Scanned with OKEN Scanner

XIX (saloane ce n-au avut încă timp să se academizeze). Această manieră improvizatorică de a cînta se află la limita dintre interpretarea din cadrul reuniunilor muzicale «intime» şi concertarea într-un «cerc ales». În acelaşi timp nivelul artistic ridicat şi aspectul închegat al acestei muzici improvizate ne obligă să o denumim «fixată», spre deosebire de improvizaţia la pian propriu-zisă, care de obicei are un caracter de dilentatism. Richter găseşte admirabil echilibrul dintre *maniera improvizatorică propriu-zisă* şi *structura clasică de expunere* a materialului, aproape în toate miniaturile pentru pian ale lui Schubert.

În lucrarea sa *Schubert,* V. Konen arată pe bună dreptate că „...nu se poate spune că educaţia muzicală multilaterală pe care Schubert a primit-o din copilărie ar fi avut un caracter profesionist“ [1]. Să ne amintim calea străbătută de muzicianul Richter, în dezvoltarea sa, de la diletantismul multilateral pînă la măiestria profesională aprofundată. Oare nu în această *comunitate de izvoare* ale dezvoltării muzicale a celor doi artişti rezidă una din cauzele organicii şi uimitoarei capacităţi a lui Richter de a reconstitui lumea improvizaţiilor lirice schubertiene, şi în special a *Impromptu*-urilor, a *Momentelor muzicale* ş.a.m.d. ?

„Chiar atunci cînd se încadrează în formele riguroase, — scrie despre Schubert acelaşi autor — în compoziţii se simte spontaneitatea, libertatea expresiei, care poate că ar fi fost înăbuşită în condiţiile unui regim pedagogic sever mai îndelungat.“ [2]

Fără îndoială, Schubert şi-a creat un stil pianistic propriu, în care pianul este tratat în mare măsură ca un instrument intim. Pe de altă parte, factura pianistică a lucrărilor schubertiene abundă în elemente pitoreşti-coloristice, de originalitate modală, «pete» armonice, înlănţuiri strălucitoare de acorduri, de modulaţii îndrăzneţe etc. Toate acestea, în îmbinare (cîteodată — în contrapunere) cu caracterul vocal al melodicii, de cantilenă-recitativ (dezvoltată pe baza pătrunderii elementului cantabil, de romanţă, în muzica instrumentală),

---

[1] V. Konen — **Schubert,** Muzghiz, Moscova, 1953, pag. 23. [Versiunea în limba romînă — traducere de Th. Balan şi Alla Petrescu — Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, Bucureşti, 1961, pag. 15.)

[2] **Idem,** pag. 34. (Idem versiunea în limba romînă, p. 22.)

Scanned with OKEN Scanner

creează trăsătura specifică și unică a expresivității pianistice din opera lui Schubert.

Aceste particularități sînt realizate de Richter cu deosebită sensibilitate și măiestrie.

În interpretarea *Fanteziei „Călătorul"* de Schubert, Richter dezvăluie diferitele aspecte ale afinității sale cu creația acestui compozitor. Aici pianistul caracterizează cu toată forța personalitatea romanticului Schubert, a muzicianului inovator. Interpretarea *Călătorului* (alături de *Sonatele în si bemol major, la minor* și *re major*) este una dintre realizările sale cele mai importante. Lucrarea a intrat în repertoriul lui încă din perioada anilor de studenție. Caracterul monumental al concepției componistice este redat corespunzător în interpretare. Richter reușește aici o generalizare simfonică a imaginilor. El consideră această fantezie un poem curgător, neîntrerupt, și o interpretează ca pe o lucrare scrisă într-o singură parte, cu toată diviziunea, suficient de clară, în patru secțiuni.

Interpretarea pe care Richter o dă *Fanteziei „Călătorul"* produce o strălucită impresie, datorită libertății și ușurinții cu care rezolvă problemele pianistice (amintim de exemplu «explozia» temperamentală cu caracter de virtuozitate de la începutul *Presto*-ului. În același timp, astfel interpretată lucrarea lui Schubert, se poate vedea cît de radical se deosebește de fanteziile-parafraze — lucruri de exclusivă și goală virtuozitate, frecvente în acea vreme (în special în deceniile IV și V ale secolului trecut). Profund străină lui Schubert, «pianistica de estradă», în sensul ei vulgar, este, după cum am arătat mai sus, în aceeași măsură străină și lui Richter; iată deci apărînd din nou comunitatea multor «poziții fundamentale» ale celor doi artiști, comunitate care i-a îngăduit lui Richter o uimitor de firească pătrundere în lumea muzicii schubertiene.

*

Încă din anii de studii la conservator, Richter stîrnea admirație prin felul cum interpreta *Fantezia în do major, Piesele fantezii* și alte lucrări de Schumann. Interpretarea *Visurilor* (nr. 7) schumaniene, ca și a altor lucrări din *Piese fantezii, op. 12* (nr. 1 — *Seara*, nr. 2 — *Avînt*, nr. 3 — *De ce?*,

Scanned with OKEN Scanner

nr. 5 — *Noaptea,* nr. 8 — *Epilog),* lasă o impresie neştearsă. Ulterior Richter a continuat să-şi «însuşească» pe Schumann : *Studiile simfonice* («îmbogăţite» cu 5 studii postume), *Concertul pentru pian şi orchestră, Toccata, Humoresca* (în prezent înregistrată pe un disc micro) au intrat în «fondul» de bază al repertoriului pianistului.

Interpretările unui şir de lucrări sau episoade, din muzica lui Schumann, pline de zbucium clocotitor, sînt parcă străbătute de un spirit de protest *(Noaptea,* începutul *Fanteziei în do major,* — în special fondul de la mîna stîngă, execuţia tăioasă, autoritară şi hotărîtă a ultimei variaţiuni din ciclul *Studiilor simfonice* şi multe altele). În acelaşi timp, «spiritul de răzvrătire» al lui Schumann este însoţit, în execuţiile lui Richter, de lirismul specific acestui compozitor. În paginile cele mai pasionate, chiar dramatico-patetice, Richter sesizează întotdeauna elementul romantic caracteristic. El intuieşte bine coloritul naţional al romantismului schumanian, străin de elementele elocvenţei declamatorii specific franceze.

Pe de altă parte, în imaginile de visare elegiacă, de sinceră şi delicată poezie ale muzicii lui Schumann, Richter continuă parcă linia liricii schubertiene.

Este drept, caracterul misterios, bizar, şi uneori factura de baladă fantastică a muzicii schumaniene cere pianistului, spre deosebire de muzica lui Schubert, să accentueze agogica şi dinamica, să realizeze mai răspicat şi mai îndrăzneţ modificările de tempo, schimbările neaşteptate ale atmosferei generale, confruntările diferitelor pete de culoare. Dacă interpretarea de către Richter a liricii lui Schubert ar putea fi numită o «confesiune interpretativă» făcută cu jumătate de glas, atunci cea a liricii lui Schumann este o «mărturisire interpretativă», care erupe nestăvilită din străfundurile sufletului. Astfel execută el visătoarea piesă *Seara,* pudica şi gingaşa *De ce ?* sau neliniştita şi pasionata *Noapte* din *Piese fantezii.*

Despre interpretarea unora dintre *Piesele fantezii* aş vrea să vorbesc aparte. Richter ştie să creeze atmosferă, să se exprime printre rînduri, să releve trăsăturile imperceptibile ale imaginii lirice intime. În piesele *Seara* şi *De ce ?,* Richter realizează acel «voal de amintiri» al muzicii, acel sentiment de suavă tristeţe şi tandră prietenie. El foloseşte aici

Scanned with OKEN Scanner

S. Richter după concursul unional al muzicienilor interpreți (1945)

Scanned with OKEN Scanner

S. Richter (deceniul al cincilea)

Scanned with OKEN Scanner

un tuşeu moale cantabil, un ritm cît se poate de liniştit şi o reţinere plină de noblețe a expresiei. Acest mod de tratare discretă şi subtilă se aseamănă (deplasîndu-ne într-un alt domeniu de artă interpretativă) cu realizarea de către Teatrul de artă din Moscova a pieselor lirice (de atmosferă) ale lui Cehov sau a *Greierului de pe vatră* de Dickens. Felul cum interpretează Richter lucrările «de atmosferă» ale lui Schumann ar putea fi numit, folosind cuvintele lui Stanislavski, „idei pornite din inimă", devenite imagini muzicale.

Şi cît de neaşteptat se risipeşte această aromă de linişte şi visare, lăsînd locul tulburării şi furtunii din piesa *Noaptea!* „Nu există alinare. Nu există tihnă" — ne vin în minte cuvintele lui Alexandr Blok. Minunat este fondul agitat de la mîna stîngă, precum şi avînturile melodice de la dreapta: o dezlănţuire de pasiuni, pe care nici o forţă nu le mai poate stăpîni...

Admirabil redă Richter caracterul popular al piesei *Ultimul cîntec*. Imaginile cu acest caracter din creaţia lui Schubert şi Schumann îi sînt, desigur, organice, deoarece totdeauna le întruchipează cu o uimitoare spontaneitate.

Visurile reprezintă o capodoperă a artei lui interpretative. Cu toată deosebirea dintre această piesă şi studiul *Flăcări rătăcitoare* de Liszt, în felul în care pianistul le abordează din punct de vedere interpretativ, există elemente comune. Acestea se manifestă mai întîi prin impetuozitatea tempoului, susţinut de la un capăt la altul, apoi prin crearea unei singure imagini. Aici stă forţa interpretării lui Richter: în ritmica vehementă, în «înfrînarea a ceea ce este neînfrînt», în acea stihie ritmică a execuţiei, care pe drept cuvînt ar putea fi denumită libertate interpretativă organizată. S-ar părea, chiar în momente de o rapiditate irezistibilă (acolo unde Schumann dă — sau subînţelege — indicaţia: *„So schnell wie möglich und noch schneller"* — „atît de repede cît se poate şi încă mai repede"), Richter, avînd o tehnică perfectă, conduce ritmul şi tempoul cu uşurinţa unui dirijor: *Visurile* cu adevărat «trec în zbor» prin faţa ascultătorului, într-un tempo uluitor.

Unele trăsături specifice ale artei sale pianistice se relevă mai ales în interpretarea *Toccatei* de Schumann. Pianistul «biruie» pe deplin elementul virtuoz, de toccată, al piesei, transformînd-o, fără să-i ştirbească nimic din strălucire, într-o lucrare plină de poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Cu o excepţională fineţe şi poezie interpretează Richter *Concertul pentru pian şi orchestră* de Schumann, lucrare pe care autorul a calificat-o „ceva intermediar între simfonie, concert şi sonată". Desfăşurînd confruntarea dramatică a imaginilor contrastante şi realizînd cu multă pregnanţă imaginea lirică principală în diferitele ei aspecte, tema principală din prima parte (care sună, fie luminos şi visător, fie încordat şi impetuos, cu bărbăţie), Richter captivează întreaga atenţie a ascultătorilor. Spiritual şi plin de graţie, redă el dialogul cu orchestra din partea mediană — *Intermezzo;* interpretarea valsului atît de capricios ca ritmică, din final, se remarcă printr-un ireproşabil bun gust. Simţul măsurii şi nobila exaltare, disciplina şi libertatea improvizatorică a interpretului se contopesc într-un tot indivizibil [1].

Cu un rafinat simţ poetic şi multă înflăcărare interpretează Richter *File variate, op. 99* [Bunte Blätter], cinci piese din *File de album, Noveletele* şi multe alte lucrări, vădind o profundă înrudire a naturii sale artistice cu universul romantic al lui Schumann.

*

Richter cîntă Brahms mult şi cu pasiune. În interpretarea pieselor acestui compozitor, influenţele lui Neuhaus se fac simţite mai mult ca oriunde. El înţelege romantismul elevat şi totodată clasicismul sever al lui Brahms, unitatea tendinţelor uneori contradictorii din creaţia lui. Cu tot caracterul aparent rapsodic al formei multor lucrări de Brahms, Richter ştie să desluşească unitatea şi logica concepţiei lor. Astfel apare, în interpretarea lui Richter, *Concertul în si bemol major* — una din cele mai strălucite dintre interpretările sale. Aici se vădeşte multilateralitatea şi bogăţia lumii interioare a pianistului, capacitatea de a medita, de a reda patetismul, lirismul, pasiunea, graţia etc. corespunzătoare multitudinii de imagini din muzica lui Brahms.

Este de neuitat tristeţea subtilă şi reţinută din interpretarea *Intermezzo*-ului *în mi bemol major, op. 118*. Richter cîntă admirabil şi alte două piese din acelaşi *opus 118 (Intermezzo în la minor* şi *Balada în sol minor)* precum şi cele

[1] Concertul de Schumann în interpretarea lui Richter, acompaniat de Orchestra Unională Radio, a fost înregistrat pe un disc micro.

Scanned with OKEN Scanner

patru piese din *op. 119* (trei *Intermezzi: în si minor, în mi minor, în do major* și *Rapsodia în mi bemol major,* în care folosește cu o mare delicatețe posibilitățile dinamice ale schimbărilor de tempo). Toate piesele lui Brahms sînt redate de pianist în genul unor monoloage lirice.

Un deosebit interes prezintă interpretarea dată de Richter *Sonatei nr. 2* (de fapt prima, judecînd după perioada cînd a fost compusă) *în fa diez minor, op. 2,* lucrare de tinerețe a lui Brahms. În această sonată sînt evidente influențele lui Schubert (trăsăturile de cantabilitate și caracterul de marș al *Trioului* din *Scherzo),* de asemenea influențele facturii de scriitură a lui Schumann (compozitorul avea pe atunci 20 de ani). Totodată, în prima ei parte — *Allegro non troppo ma energico* — se pot remarca (oricît ar părea de paradoxal la prima vedere) influențele dinamismului virtuoz, caracteristic lui Liszt. Ne-am obișnuit prea mult să vedem mereu și pretutindeni trăsăturile «anti-lisztiene» ale lui Brahms. Totuși, în cazul de față tocmai tradițiile pianistice lisztiene (în special cele interpretative) au determinat, în cea mai mare măsură, modul în care tratează Richter prima parte a sonatei — o tratare plină de îndrăzneală și strălucire. Pianistul subliniază deschis, în caracterul ei rapsodic, predominanța stărilor de răzvrătire. Desigur, acest «Brahms lisztian» nu reprezintă decît un aspect din multilaterala abordare de către Richter a creației compozitorului. În orice caz, interpretarea este pe deplin justificată, deoarece în această sonată apar chiar unele procedee componistice lisztiene (de exemplu, procedeul «revenirii dialogurilor» tematice — motivul introductiv din final și tema principală din prima parte). Partea a doua a sonatei este tratată de Richter în stilul vechilor cîntece germane ale Minnesängerilor, sobru și simplu. Dar pianistul atinge cea mai mare măiestrie în final, în special în punctul de culminație și în acel *pianissimo* din încheiere.

Sonata în fa diez minor de Brahms este în prezent foarte rar cîntată, atît la noi cît și peste hotare. Cîndva, adeptul ei a fost celebrul Hans von Bülow (primul ei interpret, în anul 1882). Fără îndoială că Richter va aduce din nou în concerte această lucrare pe nedrept uitată.

Creația lui Brahms este un capitol interesant și substanțial din arta lui Richter, și s-ar putea spune încă multe lucruri despre interpretarea strălucită a *Cvintetului cu pian în*

Scanned with OKEN Scanner

fa minor, a *Variațiunilor* de Brahms *pe o temă de Paganini* și a multor altor lucrări.

În felul în care abordează diversitatea plină de contraste a stilului brahmsian, Richter nu urmează nici un fel de dogme — *el pornește numai de la muzica însăși.* Tratările lui originale te determină uneori să-ți schimbi imaginea despre o lucrare — ceea ce duce chiar la schimbarea «modelelor» de interpretare (cum s-a și întîmplat de altfel cu prima parte din *Sonata nr. 2* [1].

3. *Compozitorii polonezi, unguri și francezi*

Dintre compozitorii polonezi, Richter cîntă pe Chopin și pe Szymanowski.

Creația lui Chopin nu intră în fondul de bază al repertorului lui Richter. Comparativ cu numărul de lucrări ale altor autori pe care le interpretează și ținînd seama de locul deosebit pe care îl ocupă Chopin printre compozitorii de muzică pentru pian, se poate spune chiar că Richter cîntă din Chopin relativ puțin. În această privință, repertoriul lui se deosebește esențial de repertoriul majorității pianiștilor și trebuie presupus că acest fapt își are rațiunea sa.

Richter s-a dezvoltat ca muzician în mediul muzicii de teatru, simfonice, de ansamblu și vocale (amintim activitatea de corepetitor a pianistului). Stilul interpretativ al lui Richter este înainte de toate monumental — în vreme ce o mare parte a lucrărilor lui Chopin au un caracter mai mult de muzică de cameră. Apoi Richter manifestă o înclinație de a cultiva publicul, cîntînd mai ales ceea ce este puțin cunoscut și rar executat. În sfîrșit, asupra interpretării de către pianiști a lucrărilor lui Chopin s-a exercitat, în cea mai mare măsură, «presiunea» multor «modele», de valoare incontestabilă. Toate acestea împreună au contribuit poate la lipsa unui interes deosebit al lui Richter, ca interpret, pentru creația lui Chopin.

---

[1] **Concertul în si bemol major** de Brahms în interpretarea lui Richter, acompaniat de Orchestra Simfonică din Chicago (dirijor E. Leinsdorf) a fost înregistrat de casa de discuri micro R.C.A.

Scanned with OKEN Scanner

De altminteri, o încercare de a da o explicaţie *completă* într-o astfel de problemă este anevoioasă, datorită complexităţii şi caracterului contradictoriu al acestui proces individual şi, în mare măsură intuitiv, de selecţionare a repertoriului. „Nu trebuie să uităm, — scrie Richter — interpretul este în acelaşi timp şi muzician şi artist, ceea ce nu înseamnă nici pe departe acelaşi lucru. Există o mulţime de lucrări pe care le ascult cu plăcere şi le apreciez foarte mult, dar care nu trezesc în mine dorinţa de a le *cînta* (sublinierea mea — V.D.). În acelaşi timp, alte lucrări, care poate nu întotdeauna corespund cu felul meu de a percepe realitatea, mă atrag, mă determină să le abordez. Aceasta este vocaţia artistului : de a se metamorfoza, de a-şi descoperi încă o imagine nouă şi de a o comunica ascultătorului“ [1].

Folosind termenii lui Richter, putem spune, aşadar, că el, ca artist, „îl respinge“ într-o anumită măsură pe Chopin, dar ca muzician îi dă „o înaltă apreciere“.

Totodată, în renunţarea totală sau parţială de a interpreta lucrări de Chopin, s-au creat deja cîteva precedente între pianişti cu renume mondial. Aşa de pildă, din generaţia mai veche, marele pianist german Walter Gieseking [2] nu cînta Chopin aproape de loc. Relativ puţine lucrări de Chopin cînta şi Ferruccio Busoni, iar dintre pianiştii renumiţi din zilele noastre, Glenn Gould [3].

Interpretarea lui Chopin dă naştere unui noian de probleme de o mare complexitate. Cu o absolută certitudine se poate afirma doar un singur lucru : pentru o interpretare pătrunzătoare a muzicii lui Chopin este necesară o înclinaţie deosebită, temperamentală, către creaţia lui. Neuhaus arată că Chopin „este neobişnuit în primul rînd prin nemaiîntîlnitul caracter autobiografic al creaţiei sale, care întrece cu mult caracterul autobiografic al creaţiei oricărui mare artist

---

[1] S. Richter — Articolul citat.

[2] S-a născut în anul 1895; activitatea concertistică şi-a început-o în anul 1919; a avut un repertoriu imens, de la Bach pînă la Debussy, pe care îl interpreta cu o deosebită forţă de pătrundere.

[3] Glenn Gould — este cel mai de seamă pianist canadian. S-a născut în anul 1932 la Toronto. Primul turneu de concerte în Europa l-a întreprins în anul 1957, începînd cu Moscova şi Leningrad. Baza repertoriului lui o formează lucrările lui Bach, apoi în mai mică măsură — Beethoven, precum şi compozitorii apuseni contemporani (Hindemith şi alţii).

Scanned with OKEN Scanner

(Goethe, Puşkin, Wagner, Ceaikovski sau oricare altul vreţi) [...]. Cu alte cuvinte, ca să-l poţi înţelege şi reda în întregime trebuie să te apropii, cu tot sufletul, tocmai de sufletul lui *solitar*. Această pătrundere într-un «eu» străin reuşeşte numai oamenilor care pot «iubi». Poate părea paradoxal, dar mie îmi face impresia că Chopin cere din partea interpretului o dragoste extraordinară, o dragoste care apare în viaţă tot atît de rar cum apare un mare talent. Iată de ce Chopin este atît de dificil pentru pianişti" [1].

Dintre lucrările lui Chopin interpretate de Richter menţionăm: *Studiile în do major, mi major,* (în care Richter creează o neobişnuit de mare «desfăşurare» a episodului central prin dinamismul şi dramatismul său), *la minor, do diez minor, la bemol major* şi *do minor* din *op. 10*, precum şi cele în *la minor*, în *re bemol major*, în *do diez minor*, în *sol diez minor* şi *mi minor* din *op. 25*, *Barcarola*, *Scherzo*-urile *nr. 2* şi *nr. 4*, *Baladele nr. 3* şi *nr. 4*, *Preludiul în do diez minor, op. 45*, *Valsul în la bemod major*, *Poloneza în do diez minor, op. 24, nr. 1* şi *Poloneza-Fantezie, op. 61*, *Nocturnele în si bemol minor, op. 9, nr. 1* şi *în fa major op. 15, nr. 1*.

Richter în interpretarea lui Chopin nu dă întîietate tonurilor luminoase şi armonioase (ca Oborin sau Aşkenazi), nici nu cîntă cu tragism şi profundă severitate (ca Sofroniţki). Stilul adoptat de Richter este stilul unui «Chopin monumental», în care, ca şi la Rahmaninov, „melosul lui Chopin se umple de un caracter epic, viguros, şi de o cantabilitate de o calitate deosebită" (astfel caracterizează B. Asafiev interpretarea dată lui Chopin de Rahmaninov) [2]. Totodată, acest «stil chopinian» apare la Richter întrucîtva mai moale, mai fin, mai transparent în colorit decît la Rahmaninov şi prin aceasta este mai apropiat de spiritul şi esenţa imaginilor compozitorului. Lipsesc suculenţa şi «densitatea» culorilor rahmaninoviene, precum şi acele contrapuneri în planuri mari (uneori sumbre), care dădeau interpretărilor acestuia (de pildă în *Sonata în si bemol minor*) un aspect unic şi *măreţ* (chiar prin aceasta întrucîtva nepotrivit lui Chopin). Mai mult, Chopin în interpretarea lui Richter nu este aprofundat numai poetic, ci

---

[1] H. Neuhaus — **Van Cliburn**, „Sovietskaia kultura" din 7 iulie 1960.
[2] B. V. Asafiev — **Opere alese**, vol. IV, Ed. Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., Moscova, 1955, pag. 319.

Scanned with OKEN Scanner

și intelectual, într-un fel aparte [1]. Dar, deseori el nu are destulă căldură, destul farmec intim.

Două influențe, pornind din două surse prețioase — cea de bază, a lui Neuhaus, cu romantismul ei multilateral (și în același timp de un bun gust ireproșabil), ca și cea colaterală, a lui Igumnov, cu principiul «autoîngrădirii» ei, cu un caracter poetic contemplativ și cu un extrem de dezvoltat simț al măsurii, — par să se fi sintetizat creator în stilul lui Richter de a interpreta pe Chopin, dînd o nouă calitate artistică — individuală, unică, sobră și strălucitoare totodată.

Am mai remarcat că Richter nu cîntă prea multe lucrări de Chopin, dar aceste interpretări, puține cîte sînt, impresionează și chiar dacă nu «captivează» întotdeauna ascultătorul, în orice caz îl determină să mediteze și răsună timp îndelungat în conștiința lui, fără să se poată destrăma la ascultarea interpretărilor altor pianiști.

Aș vrea să remarc în mod special interpretarea *Scherzo*-ului *nr. 4* — o interpretare inspirată unitară, în desfășurarea liniei melodice, spre deosebire de modul fragmentat în care se execută de obicei. „*Scherzo*-ul *nr. 4 în mi major* de Chopin — scria Goldenweiser — este deseori cîntat de către interpreți sub forma unor mici fragmente dezordonate și a unor pasaje disparate; dar lucrarea prezintă de fapt, de la primul pînă la ultimul sunet, o singură linie melodică, neîntreruptă, asemănătoare acelei «melodii infinite» la care visa Wagner“ [2].

În analizele făcute artei lui Richter au devenit curente afirmațiile că muzica lui Chopin «nu este în stilul» talentului său atotcuprinzător. Oare nu a fost el scos prea categoric din «pleiada chopiniștilor»? Într-adevăr, Richter cîntă Chopin relativ rar, uneori discutabil (de exemplu, rărirea exagerată

---

[1] Autorul unei monografii despre Chopin, A. Solovțov, remarcă de asemenea că „Richter dezvăluie în interpretarea sa atît poezia inspirată, cît și caracterul intelectual al muzicii lui Chopin“. (A. Solovțov — **Frédéric Chopin,** Muzghiz, Moscova, 1956, pag. 311). A. Nikolaev în lucrarea sa **Chopin în interpretarea pianiștilor sovietici** („Sovietskaia muzîka“, nr. 10 din 1949), scrie că „Richter subliniază parcă tragismul contradicțiilor vieții, exprimat în creația poetică a lui Chopin, dar îl învăluie în frumusețea desăvîrșită a melodiilor și armoniilor lui“.

[2] A. Goldenweiser — **Despre interpretarea muzicală.** Problemele artei interpretative muzicale. A doua culegere de articole. Muzghiz, Moscova, 1958, pag. 3.

Scanned with OKEN Scanner

a tempoului în prima temă din *Balada nr. 4),* de cele mai multe ori într-un fel cu totul neobișnuit. Dar un pianist care dă o interpretare plină de inspirație liricii lui Schubert și Schumann, un muzician în interpretările căruia «elementul mozartian» este atît de organic exprimat (ori Chopin îl adora pe Mozart și, în multe privințe a pornit de la el), un subtil și fermecător interpret al lui Skriabin din perioada timpurie și mai ales al acelor lucrări în care contopirea tradițiilor lui Chopin cu spiritul inovator al lui Skriabin constituie o sinteză unică (amintiți-vă interpretarea excepțională dată de Richter *Sonatei-Fantezie, op. 19),* în sfîrșit discipolul unuia dintre cei mai buni interpreți ai lui Chopin — ar putea oare un asemenea pianist să nu fie chopinist? Richter însuși spune că îl consideră pe Chopin „unul din compozitorii lui cei mai îndrăgiți și apropiați". Oricine urmărește și îndrăgește arta lui Richter intuiește că atașamentul său față de creația genialului compozitor polonez este cît se poate de firesc, deși, în același timp, foarte complex. Nu mai vorbim că Richter a debutat cu Chopin: primul lui recital de pian, dat cu douăzeci și cinci de ani în urmă (în mai 1934 la Odesa), a fost consacrat în întregime creației lui Chopin!

Opera marelui compozitor îl emoționează profund pe Richter, iar modul nou în care el a privit muzica lui Chopin, cu ocazia aniversării a 150 de ani de la nașterea compozitorului are o adîncă semnificație (concerte cu programe alcătuite exclusiv din Chopin, la Praga, Varșovia, Kiev, Gorki, Moscova).

În afară de Chopin, dintre compozitorii polonezi, Richter cîntă deseori lucrări de Karol Szymanowski. Criticul muzical polonez L. Kydrynski remarca încă din anul 1954 că „repertoriul lui Richter din lucrările lui Szymanowski face de rușine cel puțin trei sferturi din pianiștii polonezi..." („Zycie literackie" din 23 noiembrie 1954). Interesul pentru creația lui Szymanowski, în care se îmbină în chip original elementele romantismului tîrziu cu trăsăturile constructivismului de tip hindemithian (iar în unele locuri — ale impresionismului) i-a fost trezit de Neuhaus și în special pentru *Sonata nr. 2 în la major, op. 21,* sonată pe care Richter o interpretează cu o mare măiestrie. Totuși, chiar în condițiile unei astfel de interpretări pline de inspirație și de strălucire, această dificilă lucrare are o putere destul de limitată de a emoționa pe ascultător,

Scanned with OKEN Scanner

din cauza caracterului abstract al imaginilor. Credem că pianistul supraapreciază unele elemente valoroase disparate, particulare, ale sonatei şi subapreciază unele deficienţe de ordin general.

Cea mai pregnantă este interpretarea fugii din partea a doua, datorită clarităţii şi preciziei contrapunctice. Dar tot în fugă ies în relief şi neajunsurile principale pe care le are scriitura neopolifonică a lui Szymanowski. Prin interpretarea pătrunzătoare a temei cu variaţiuni *(Allegretto tranquillo)*, Richter a demonstrat că uneori chiar o muzică mai puţin realizată poate deştepta interesul ascultătorilor, dacă este interpretată la un înalt nivel artistic.

Aceste opinii referitoare la calităţile de interpret ale lui Richter nu sînt o noutate. Ele au fost de multe ori exprimate atît în cronicile apărute peste hotare cît şi la noi.

*

Dintre compozitorii maghiari, Richter cîntă lucrări de Fr. Liszt şi Béla Bartók.

Interpretarea pe care o dă Richter lui Liszt constituie o problemă distinctă. Cu toată nepotrivirea evidentă dintre linia artei sale interpretative şi caracterul extensiv declamator, patosul grandilocvent şi strălucirea fastuoasă din creaţia lui Liszt, aceasta constituie un important şi valoros capitol în repertoriul lui Richter, deoarece nu aceste trăsături secundare ale muzicii lui Liszt îl interesează pe pianist.

Dacă Liszt consideră îmbinarea muzicii cu poezia drept una dintre cele mai importante probleme ale activităţii sale de compozitor şi interpret, trebuie să spunem că, în arta lui Richter, caracterul poetic al imaginilor lisztiene şi-a găsit o expresie desăvîrşită şi originală. Gîndirea şi imaginea poetică sînt întotdeauna clar sesizabile în interpretarea dată de el muzicii lisztiene; toate celelalte elemente îi sînt subordonate. Poezia interpretărilor lui Richter nu are contingenţe cu gesticulaţia romantică «făţişă» a lui Hugo şi nici cu predica lui Lamartine, ci mai curînd cu meditarea poetică, profundă a lui Goethe, sau cu lirica inspirată şi fină a lui Heine. Nu este o declamare scenică, ci o concentrată «citire», o deslușire, prin intermediul pianului, a subtextului muzicii, a esenţei poetice ascunse a imaginilor.

Făcînd o analogie cu poezia rusă, am putea spune că, în interpretare, Richter porneşte mai degrabă de la linia poetică a lui Lermontov-Tiutcev-Blok, decît de la poezia lui Nekrasov sau Maiakovski. La Richter poezia nu se «contopeşte» cu muzica, ci se exprimă prin intermediul muzicii.

În această privinţă între poziţia lui Liszt, ca interpret, şi felul cum înţelege Richter interpretarea există o deosebire principială. Nu putem să nu fim de acord cu următoarele rînduri ale lui G. M. Kogan, exprimînd aproximativ aceeaşi idee : „Proporţiile pianisticii lui Richter sînt atît de vaste, încît artistul este comparat nu rareori cu cei mai mari pianişti ai trecutului, şi chiar cu însuşi Liszt. Unii spun : aşa ar fi cîntat Liszt dacă ar fi trăit astăzi. Eu nu cred acest lucru. În maniera de a cînta a lui Richter nu există elementul retoric..."[1].

Pe Richter îl interesează în primul rînd Liszt-filozoful subtil, liricul dramatic. Din acest punct de vedere el se apropie de Sofroniţki. Dar la Richter, Liszt apare mai obiectiv, cu trăsăturile de monumentalitate, forţă şi anvergură mai clar conturate. La Sofroniţki, Liszt este parcă mai filtrat prin individualitatea pianistului, mai rafinat, mai detaliat decît la Richter. Interpretarea lui Sofroniţki este mai directă şi are un caracter mai improvizatoric.

Paralelele şi comparaţiile în artă spun cîteodată mai mult decît descrierile şi explicaţiile, iar asocierea Richter-Sofroniţki este tot atît de întemeiată, şi «explică» tot atît de bine arta lui Richter, ca şi aceea devenită «unanim acceptată», Richter-Rahmaninov (cu toată deosebirea lui Richter atît faţă de primul, cît şi faţă de cel de-al doilea). Neîndoielnic, viziunea sonoră a lucrărilor lui Liszt, în interpretarea lui Richter, este mai puţin severă, densă, concretă şi «ponderabilă» decît în interpretarea lui Rahmaninov ; ea are mai multă uşurinţă, parcă planează, spre deosebire de caracterul, uneori greoi, al viguroasei pianistici rahmaninoviene. Astfel apare la Richter *Méphisto-Valse*. Această poziţie estetică a lui Richter, în ce priveşte creaţia lui Liszt, determină accelerarea, doar aparent exagerată, a tempoului în unele lucrări *(Méphisto-Valse, Dansul piticilor)*. Imaginea unitară şi scînteietoare a vîrtejului, a ispitelor şi dansurilor demonice şi a zborului este creată de Richter în *Méphisto-Valse* cu o forţă extraordinară. Este un

[1] G. M. Kogan — **Emil Ghilels şi Sviatoslav Richter.** Articolul citat.

exemplu uimitor de manifestare, într-o lucrare mare, a impulsului interpretativ neîntrerupt, unitar. «Dispare» orice problemă de virtuozitate, de dificultate pianistică, de parcă nici n-ar exista (iată particularitățile măiestriei pianistice «izvorîte» parcă dintr-o stare de inspirație).

Continuîndu-se comparațiile și paralelele, trebuie să spunem că interpretarea muzicii lui Liszt de către Richter se deosebește, sub multe aspecte, de interpretările unei serii de eminenți interpreți sovietici și străini. Richter nu accentuează în așa mare măsură patosul lui Liszt, cum face, de altfel cu un desăvîrșit bun gust și multă pasiune, Neuhaus. Emfaza și caracterul luxuriant cu care Flier interpretează pe Liszt îi este și mai străină. Richter nu înclină spre acea masivitate arhitectonică pe care o întîlnim la Casadesus, Oborin, Zak, uneori la Maria Grinberg (cu toată originalitatea specifică tratărilor ei). Nu încap în aceste limite «exploziile temperamentale» și nici impetuozitatea nemărginită, însușiri tipice lui Richter. Richter nu dezvăluie atît de amănunțit și de acut bogăția «partiturilor pianistice» lisztiene, la el nu joacă un rol atît de important elementul improvizatoric al «celei de a doua creații» (de pe scenă), caracteristic artei inspirate a lui Sofroniţki ; arta lui Richter este prin excelență monumentală. Nu-i sînt proprii nici *ritmul determinat și «implacabil»*, nici caracterul concret al bazei sonore și nici cumpătarea înțeleaptă care caracterizează «construcțiile» lisztiene ale lui Ghilels.

Liszt, în interpretarea lui Richter, este un model de originalitate. Dar nu e mai puțin adevărat că pe alocuri ne amintim de unele admirabile interpretări ale lui Neuhaus — de exemplu, în acele episoade lirice ale lui Liszt, în *pianissimo*, pline de concentrare, obținute pe jumătate de pedală (Richter a realizat cu măiestrie năzuința lui Neuhaus de „a înveli sunetul în tăcere, ca pe o piatră prețioasă într-o cutiuță de catifea") și de asemenea, ne mai amintim uneori de caracterul dramatic, de acea încordare maximă a conflictului, pe care o găsim la Horowitz.

Modul în care Richter tratează *Flăcări rătăcitoare* este foarte semnificativ pentru principiile lui interpretative. Caracterul integru și compact, «linia» unică, de o consecvență perfectă a ritmului și a tempoului (un tempo uluitor !), impetuozitatea, apoi excluderea din viziunea sa interpretativă,

Scanned with OKEN Scanner

monumentală, a oricăror elemente particulare, de detaliu (chiar a celor mai acute !), pentru a dezvălui imaginea *al fresco* — iată cum se prezintă trăsăturile, întrucîtva exagerate și polemice, ale acestei tratări, spre deosebire de interpretarea lui Sofroniţki, în felul ei și mai strălucitoare (mai fragmentată, mai variată și de o extremă acuitate într-un șir de detalii de mare importanţă). Ambii interpreţi ating culmea perfecţiunii pianistice. Pentru Richter, *Flăcări rătăcitoare* reprezintă în primul rînd un studiu de concert, în sensul romantic superior și «*supravirtuoz*» al acestei forme. Pentru Sofroniţki, *Flăcări rătăcitoare* reprezintă în primul rînd o piesă de expresie, deși e scrisă într-un stil de virtuozitate scînteietoare. În astfel de cazuri este greu de manifestat o preferinţă. Cîteodată am vrea parcă mai multă acuitate (în special la mîna stîngă) — la Richter, și mai multă coeziune (cezuri mai puţin brusce) — la Sofroniţki [1].

Lucrarea centrală din repertoriul lisztian al lui Richter este *Sonata în si minor*. Pianistul învinge dificultatea fundamentală a lucrării ; el reușește să realizeze unitatea dialectică dintre imaginile contrastante ale sonatei, cultivînd în același timp libertatea dinamică a desfășurării lor poetice. «Acţiunea complexă» a concepţiei interpretative se sesizează aici ca o îmbinare și o întrepătrundere a instabilităţii dinamico-contrastante a expunerii cu echilibrul arhitectonic general.

În lucrarea sa *Franz Liszt*, I. Milstein arată că unul din principiile de creaţie ale compozitorului este principiul „echilibrului dintre sentiment și formă". Același principiu este urmat, în mod intuitiv, de Richter în interpretarea sonatei.

---

[1] Richter interpretează admirabil ciclul lisztian **Veneţia și Neapole**, piesele **Logodnă** și **Sonet după Petrarca (nr. 122, în la bemol major)**; studiile strălucitoare și luminoase (în special așa-numitele **Studii de interpretare transcendentală** și în primul rînd **studiile nr. 3 — Peisaj, nr. 11 — Armoniile înserării** și **nr. 5 — Focuri rătăcitoare**; sînt pline de o profundă gîndire și expresivitate interpretările date de Richter pieselor **Chiparoșii de la Vila d'Este** și **Valea lui Obermann** din **Anii de peregrinări, Nocturnelor nr. 1** și **nr. 3**, celor trei **Valsuri uitate, Rapsodiei nr. 17**, piesei **Meditaţii despre moarte** din ciclul **Armonii poetice și religioase** și multor altora.

De asemenea, nu putem să nu pomenim excepţionala interpretare dată de Richter **Concertului patetic pentru două piane** de Liszt (în particular, împreună cu A. Vedernikov sau cu A. Ghinsburg).

Scanned with OKEN Scanner

Amintindu-şi de felul cum Richter a cîntat această lucrare, Milstein scrie că „liniştea senină se transformă firesc într-un iureş teribil, stările emoţionale subtile, abia perceptibile — în elanuri înfocate şi vijelioase, un *pianissimo* gingaş şi meditativ — într-un *fortissimo* de nestăvilit. Culorile sînt puse aici de un penel viguros şi sigur ; nimic nu este făcut după şablon. Se simte mîna unui artist care tinde să sesizeze lucrarea în toată plenitudinea ei de imagini, în tot întregul ei, şi să-i dea o expresie armonioasă şi perfectă“ [1].

În interpretarea sonatei de Liszt, Richter rămîne fidel indicaţiilor date de autor (desigur, întregind şi îmbogăţind semnificaţia lor). Acel *sotto voce* de la începutul sonatei sună într-adevăr estompat, ca o tainică promisiune ; este cu adevărat o introducere. *Allegro energico* are nu numai un spirit hotărît şi activ, dar şi pasionat, captivant. Se mai pot da numeroase asemenea exemple.

Caracterul general al interpretării este impetuos, de un mare dinamism ; concepţia este neobişnuită, dar nu forţată, ci naturală. Nu rareori tempourile adoptate se găsesc exact la limita necesarului. Cu atît mai pregnant, prin contrast, se percepe rărirea tempoului oarecum neobişnuită în episoadele meditative. În acelaşi timp densitatea generală a formei şi planurile mari ale concepţiei interpretative creează o impresie monumentală, de *grandioso* plin de profunzime, lipsit de orice strălucire gratuită şi efecte exterioare.

În concepţia lui Richter asupra *Sonatei în si minor* există multe idei creatoare, multe elemente cu caracter individual-unic, împotriva şablonului. De exemplu multiplele schimbări de tempo, proprii — cum se ştie — principiilor interpretative ale lui Liszt însuşi, care proclamă libertatea şi diversitatea tempourilor. Într-o oarecare măsură, din această cauză, ascultătorul nu acceptă în această interpretare întotdeauna totul, dintr-odată, cu uşurinţă şi fără rezerve. Îl împiedică deprinderea altor imagini, din alte interpretări ale lucrării. Dar redarea de către Richter este atît de inspirată, se desfăşoară cu atîta siguranţă şi măiestrie, încît cucereşte chiar şi pe acei ascultători care nu sînt întru totul de acord. Acţionează forţa de convingere a pianistului şi capacitatea lui de dăruire.

---

[1] I. Milstein — Op. cit., vol. II, pag. 177.

Scanned with OKEN Scanner

Richter cîntă cu mult interes lucrările lui Béla Bartók. Cele mai demne de reţinut sînt *Cincisprezece cîntece ţărăneşti ungare* şi *Concertul nr. 2 pentru pian şi orchestră.* Execuţia acestui concert, în stagiunea 1958/59, cu Orchestra simfonică de stat a U.R.S.S. dirijată de Janos Ferencsik, a constituit un important eveniment în viaţa muzicală a Moscovei. Fără să mai vorbim de faptul că lucrarea s-a prezentat atunci pentru prima dată la noi, interpretarea lui Richter a fost strălucită. În deosebi a impresionat partea a doua. În secţiunile ei mediane, Richter a atins o plasticitate aproape concretă a imaginilor de spaimă, groază şi fantastic. Aceste imagini stranii amintesc *Capriciile fantastice* ale lui Goya, grotescul pînzelor lui Callot, simbolismul romantic al lui Turner (tabloul *Scheletul călare),* imaginile «imperiilor sumbre» şi demonice ale romantismului fantastic, utilizate cu atîta pregnanţă de Hoffmann, Liszt, Rimski-Korsakov şi Skriabin. Totul a fost conceput cu atîta originalitate de Bartók, şi atît de minunat întruchipat de Richter, încît nici un fel de asociere nu este în măsură să dea măcar o imagine aproximativă.

Prin măiestria acestei interpretări, Richter «s-a întrecut pe sine însuşi» (la Budapesta a fost un adevărat triumf). Pianistul a reuşit să învingă aspectul fragmentar al formei (în special în final) şi uniformitatea de toccată a unei mari porţiuni din prima parte. Expresia convingătoare, înflăcărarea artistică şi plasticitatea pianisticii lui Richter au determinat ca întreaga lucrare să fie «crezută», „fără a mai ţine seama de nimic" (ca să ne exprimăm prin cuvintele lui Stanislavski) [1].

În *Cincisprezece cîntece ţărăneşti ungare (Patru melodii antice, Scherzo, Balada* — temă cu variaţiuni şi *Melodii vechi de dans),* pianistul redă cu o expresivitate delicată vechiul stil caracteristic de *parlando rubato* (îmbinarea recitativului rapsodic cu cîntul liber). Trebuie să pătrunzi specificul naţional al acestor piese, pentru ca auditorul să le perceapă într-un chip firesc şi să simtă farmecul intonaţiei lor populare simple. Lui Richter îi reuşeşte acest lucru. Un rol important în această

---

[1] Astfel, de exemplu, revista „Sovietskaia muzîka" nr. 5 din 1949 a scris în legătură cu **Concertul nr. 2** de Bartók executat de Richter: „Voinţa artistică a pianistului s-a dovedit a fi de o forţă atît de «demonică» încît a convins şi entuziasmat pe ascultători, făcîndu-i să uite unele neajunsuri artistice ale lucrării".

Scanned with OKEN Scanner

privinţă l-a avut poate şi înţelegerea imaginilor folclorice din muzica lui Schubert.

*

Franck, Saint-Saëns, Debussy şi Ravel sînt compozitorii francezi deseori cîntaţi de Richter.

Creaţia lui César Franck este fără îndoială potrivită stilului interpretativ al lui Richter. Muzica — de o mare forţă poetică şi de o înaltă puritate, de un impecabil bun gust — muzică în acelaşi timp pasionată şi de o profundă severitate, — nu putea să nu atragă pe Richter. Aceste trăsături superioare ale creaţiei compozitorului reflectă minunatele lui calităţi sufleteşti. „...Nu există un nume mai curat decît numele acestui suflet mare şi sincer, al acestui suflet de o neprihănită şi strălucitoare frumuseţe“ — scria Romain Rolland despre César Franck [1].

Dintre lucrările lui Franck, Richter cîntă *Preludiu, coral şi fugă,* poemul simfonic pentru pian şi orchestră *Les Djinns* şi *Cvintetul cu pian.*

Interpretarea *Preludiului, coralului şi fugii* — prin concentrarea sa intelectuală — este una dintre cele mai profunde realizări din arta pianistică a lui Richter. Pianistul a reuşit să sintetizeze în mod organic dispoziţia ei sufletească elevată, caracterul improvizatoric al expunerii şi meditaţia ruptă de tot ce e cotidian. Recitativele încordate alternează în mod firesc cu pauze şi cezuri semnificative, rezonanţele ample de factură organistică alternează cu intonaţii gingaşe de chemare şi implorare. Expresia, admirabilă prin tensiunea şi sinceritatea ei, nu se transformă nicăieri în afectare sau în gest oratoric, păstrîndu-se astfel esenţa imaginilor lui Franck [2].

---

[1] Citat după cartea: M. Druskin — **Istoria muzicii universale din sec. XIX,** ed. II, Muzghiz, Moscova, 1958, pag. 244.

[2] Din păcate, se compară în mod eronat creaţia lui Franck cu creaţia lui Hugo, neînţelegîndu-se patosul întotdeauna sobru al imaginilor compozitorului. În manualul nu de mult publicat al lui M. Druskin, **Istoria muzicii universale din secolul XIX,** (ed. II. Muzghiz, Moscova, 1958) se face de asemenea această paralelă nejustă (vezi pag. 244).

Scanned with OKEN Scanner

În interpretarea lui Richter a poemului rar cîntat *Les Djinns* atrag îndeosebi atenţia episoadele active. Richter le realizează cu hotărîre, claritate şi precizie [1].

Creaţia lui Saint-Saëns este mai puţin apropiată pianistului decît muzica lui Franck. Richter tinde către imagini cu un conţinut bogat, către o muzică în care abundă expresiile contradicţiilor existenţei, gîndirii şi pasiunii. Saint-Saëns, în arta sa, nu rareori a plutit la suprafaţă, interesîndu-se mai mult de latura exterioară a vieţii, decît de esenţa ei. Comparîndu-şi orientarea creatoare cu cea a lui Bizet, Saint-Saëns recunoaşte sincer în amintirile sale: „Noi am urmărit ţeluri diferite — el căuta în primul rînd pasiunea şi viaţa, pe cînd eu umblam după himera purităţii stilului şi a perfecţiunii formei" [2].

Richter cîntă *Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră* de Saint-Saëns *(fa major, op. 103)*. Partea a doua — *Andante*, cu intonaţiile ei *orientale* (africane), impresionează în mod deosebit de puternic; lirismul direct, simplitatea fermecătoare a tratării melodiilor orientale, de mare accesibilitate, caracterul catifelat al fondului — toate acestea rămîn pentru mult timp în memoria ascultătorilor [3].

Încă din anii de studenţie, Richter interpreta în chip admirabil *Preludiile* de Debussy. Pianistul sesizează stilul specific al impresionismului. *Bruyères (Iarba neagră), General Lavine eccentric (Generalul Lavine — excentric), Danseuses de Delphes (Dansatoarele din Delfi), Le vent dans la plaine (Vîntul pe cîmpie), Les voiles (Pînzele), Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir (Sunete şi miresme plutesc în aerul înserării), La danse de Puck (Dansul lui Puck), Le Jet d'eau (Jocuri de apă), Ce qu'a vu le vent d'ouest (Ce a văzut vîntul de apus)*, Richter le interpretează subtil şi pregnant, cu un mare rafinament sonor şi o pedalizare magistrală. Într-o serie de episoade din lucrările lui Debussy şi Ravel (între care, în *Concertul pentru mîna stîngă* de Ravel şi mai ales în *Valea*

---

[1] **Preludiul, coralul şi fuga,** precum şi **Les Djinns** (cu Orchestra simfonică din Moscova, sub conducerea lui Kiril Kondraşin,) au fost înregistrate pe un disc micro de „Aprelevski zavod".

[2] Citat din cartea M. Druskin — **Istoria muzicii universale din secolul XIX,** ed. II, Muzghiz, Ed. cit., pag. 252.

[3] Acest concert, cu acompaniamentul Orchestrei simfonice din Moscova sub condúcera lui K. P. Kondraşin, a fost înregistrat pe un disc micro.

La concert

Scanned with OKEN Scanner

S. Richter (deceniul al șaselea)

Scanned with OKEN Scanner

clopotelor) precum și în alte piese de același stil, pianistul reușește să creeze o atmosferă deosebit de pitorească și aerată, ce amintește de pictura impresionistă franceză.

Totuși, impresionismul din pictură și impresionismul din muzică nu sînt echivalente (ne referim mai ales la arta lui Ravel, comparabilă doar în mod cît se poate de convențional, să zicem, cu arta unor impresioniști tîrzii).

Procedeele reflectării vieții și metodele de realizare a imaginilor în pictura și muzica impresionistă sînt destul de diferite. În orice caz, în lucrările lui Debussy și Ravel, pe Richter îl interesează mai puțin elementele coloristice propriu-zise și mai mult atmosfera poetică a muzicii. Piesa lui preferată este *Valea clopotelor* din ciclul lui Ravel, *Reflexe,* căreia reușește să-i redea, cu profunzime, caracterul nostalgic, crepuscular, obținînd îndepărtate și catifelate sonorități de clopot. Această acuarelă raveliană tremurătoare, cu tente de ceață, prin care sclipesc lumini, e executată de Richter nu numai cu măiestrie «obiectivă», dar și cu o pătrunzătoare înțelegere «subiectivă», (ca și piesa *Păsărelele triste).*

„Regretăm profund faptul că n-am avut pînă acum ocazia să auzim la noi, dintre eminenții artiști sovietici, pe Sviatoslav Richter. După părerea mea, el este unul dintre cei mai rafinați și originali interpreți ai muzicii franceze — ai lucrărilor lui Debussy, Ravel, și ai altor compozitori" — spunea marchizul Gontaut-Biron, membru în juriul Concursului Ceaikovski [1].

Capacitatea lui Richter de a-și însuși cu repeziciune lucrări noi îi dă posibilitatea să-și îmbogățească programele și cu lucrări «pasagere», adică cele asupra cărora nu e nevoie să stăruie (Mendelssohn — *Variațiuni serioase,* Weber — o serie de sonate, lucrări ale compozitorilor chinezi etc.).

În repertoriul de concert al lui Richter intră un număr foarte mare de lucrări ale compozitorilor apuseni. Iar dacă Bach și Mozart formează temelia, Schubert este centrul, corespunzînd adînc cu personalitatea pianistului, cu înclinațiile individuale, năzuințele și gusturile sale.

---

[1] Marchizul de Gontaut-Biron — **Gînduri și impresii.** „Muzîkalnaia jizni" („Viața muzicală"), 1958, nr. 7.

CAPITOLUL AL PATRULEA

MUZICA CLASICĂ RUSĂ

> ...Considerarea interpretării drept un act de creaţie, şi încă unul de asemenea factură încît să te cuprindă în întregime, este posibilă şi este necesară; iar dreptul la o astfel de considerare îl avem mai cu seamă noi, ruşii, contemporanii lui Şaliapin.
>
> *I. GLEBOV*

1. *Musorgski*

Modul în care Richter realizează în interpretare trăsătura caracteristică naţională a muzicii ruse constituie latura cea mai viguroasă a artei lui. Caracterul larg şi nemărginit al melosului popular, amploarea veseliei nestăpînite, eroismul bogatîrilor şi eposul bîlinelor [bîlină = epopee populară rusă — n. t.], umorul viu, realist şi bine ţinţit, confesiunea intimă şi lirică, toate acestea, aflate în geniala creaţie pianistică rusă, şi-au găsit în interpretările lui Richter o expresie adecvată, specifică. El s-a dovedit un inspirat tălmăcitor al specificului muzicii ruse pentru pian.

„Spiritul rus în muzica rusă, — spunea A. K. Liadov — adică ceea ce «pentru auz o face rusă», nu-l poţi reda în cuvinte : o asemenea însuşire se transmite numai prin mijloacele muzicii însăşi, constituind sufletul ei“ [1].

„Ceea ce este cu adevărat naţional constă nu în descrierea sarafanului [îmbrăcăminte femeiască, purtată mai cu seamă în vechea Rusie ; termenul s-a păstrat, dar cu sens figurat,

---

[1] B. V. Asafiev — **Din tradiţiile orale şi din întîlnirile şi discuţiile mele** (citat din publicaţia anuală „Problemele muzicologiei“, ed. II, 1953 — 1954, Muzghiz, Moscova, pag. 67).

în înțelesul propriu folosindu-se doar ca element folcloric tradițional, în ansambluri de cîntece și dansuri — n. t.], ci în însuși spiritul poporului", — scria Gogol. Trăsăturile caracteristice naționale ale muzicii ruse pentru pian, din a doua jumătate a secolului XIX, trebuie să fie evidențiate cu delicatețe și cu grijă, fără a exagera elementul rus tradițional". [1]

Muzica rusă ocupă un loc extrem de important în repertoriul lui Richter. Căci, alături de *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski, el cîntă numeroase lucrări de mari proporții : *Concertul pentru pian și orchestră* de Rimski-Korsakov ; *Concertul în si bemol minor* și *Marea sonată* de Ceaikovski, *Concertul nr. 1* de Glazunov ; *Concertele nr. 1, nr. 2* și *nr. 3*, precum și *Suita pentru două piane* de Rahmaninov ; *Sonatele nr. 2, nr. 5, nr. 6, nr. 7, nr. 8* și *nr. 9* pentru pian, *Sonata pentru violoncel și pian, Sonata pentru flaut și pian,* precum și *Concertele nr. 1* și *nr. 5 pentru pian și orchestră* de Prokofiev [2].

În afara lucrărilor monumentale, Richter cîntă o mulțime de piese de dimensiuni mijlocii și miniaturi (este suficient să enumerăm piese de Ceaikovski, *Studiile-tablouri* și *Preludiile* de Rahmaninov, *Preludiile și fugile* de Șostakovici, etc.), muzică de ansamblu, susține părțile de acompaniament de la un mare număr de romanțe ale compozitorilor ruși din trecut și contemporani.

Elementul cel mai important și cel mai prețios din interpretarea dată de Richter muzicii ruse pentru pian este sesizarea întregii ei *diversități,* surprinderea particularităților stilistice individuale ale marilor ei reprezentanți.

Arta lui Richter se remarcă prin pătrunderea în esența caracteristică a unor autori atît de deosebiți ca Musorgski și Ceaikovski, Glazunov și Skriabin, Rahmaninov și Prokofiev. Cînd îl asculți interpretînd *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski, ți se pare aproape neverosimil că același pianist poate interpreta, inspirat, lucrările avîntate și «înaripate»

---

[1] Asupra acestui lucru ne vom opri mai amănunțit în subcapitolele care tratează despre interpretarea dată de Richter creației lui Ceaikovski și Rahmaninov, la pag. 108.

[2] **Sonata pentru violoncel și pian** a fost interpretată împreună cu Mstislav Rostropovici, **Sonata pentru flaut și pian** — împreuna cu N. Harkovski.

Scanned with OKEN Scanner

ale lui Skriabin, de exemplu *Sonatele nr. 5, nr. 6* şi *nr. 7*. Iar cînd asculţi, în interpretarea lui, miniaturile lirice, de o suavă tristeţe, ale lui Ceaikovski *(Meditaţie, Vals de salon, Nopţi albe, Barcarola, Visurile înserării, La cămin,* valsul *Puţin din Chopin, Troika* şi altele) — interpretare în care se simte influenţa minunatelor tradiţii ale lui Igumnov — nu-ţi poţi deloc imagina cum ar suna, tot în execuţia sa, episoadele motrice şi impulsive, cu caracter de toccată, ale muzicii lui Prokofiev (finalul *Sonatei nr. 7, Toccata,* o serie de episoade din primul *Concert pentru pian* etc.). Dar Richter desfăşoară, în finalul *Sonatei nr. 7* de Prokofiev, toată forţa titanică a măiestriei sale pianistice ! Reţinerea nobilă şi emoţia drămuită din *Concertul în fa minor* de Glazunov «se împacă» admirabil cu patetismul tineresc nestăvilit al interpretării primei părţi din *Concertul nr. 1* de Rahmaninov.

În cunoscutul film *Compozitorul Glinka* este un episod de neuitat : la un concert, marele Liszt, improvizînd după teme date din public, interpretează extraordinar transcripţia sa pentru pian *Marşul lui Cernomor* din opera *Ruslan şi Ludmila* de Glinka. Publicul este entuziasmat întotdeauna de acest moment din film şi nu poate despărţi dragostea pentru muzica lui Glinka de admiraţia pentru talentul lui Richter, care a interpretat rolul lui Liszt. Minunată şi captivantă interpretare, într-adevăr de titan ! Richter are o deosebită aptitudine de a «traduce» muzica simfonică în limbaj pianistic, de a obţine la pian sonorităţi caracteristice orchestrei. În această privinţă arta lui se aseamănă cu arta lui Liszt (interpret şi autor de transcripţii), care a făcut ca muzica orchestrală a lui Glinka să sune admirabil la pian.

În interpretarea de către Richter a *Tablourilor dintr-o expoziţie* de Musorgski [1], una din lucrările cele mai reprezentative ale muzicii ruse, apar din nou trăsăturile talentului său : cîtă varietate de colorit, cîte nuanţe specific «instrumentale» aduce pianistul în acest ciclu de «schiţe» de concert (ciclu, prin esenţa lui, simfonic) ! „Instrumentaţia pianistică este cea mai grea dintre toate — mai grea decît cea orchestrală... Cînd arta pianistică redă expresiv timbrurile şi

[1] La sfîrşitul anului 1958, în Uniunea Sovietică a apărut un disc micro avînd înregistrate **Tablourile dintr-o expoziţie** în interpretarea lui S. Richter.

culoarea muzicii, pianul încetează atunci de a mai fi un «instrument de percusiune», scrie B. Asafiev [1].

Sub degetele lui Richter, piesele lui Musorgski capătă viaţă, capătă un contur palpabil, aproape stereoscopic. Ele nu mai sînt tablouri muzicale statice, ci adevărate nuvele muzicale vii, realiste şi pline de spirit (amintim linbajul epistolar al lui Musorgski, remarcabil prin imaginile sale pline de duh !), nuvele, întruchipate prin «mişcarea» imaginilor muzicale. Pianistul, care a dovedit o strălucită capacitate de abstractizare în gîndirea sa artistică, relevă aici aptitudini nu mai puţin strălucite de expresivitate concretă şi psihologică, individualizată, de detaliere aproape naturalistă.

Elementul principal al acestei interpretări a lui Richter constă în profunda pătrundere în sensul psihologic al fiecărei scene. Nici Musorgski nu «ilustrează» tablourile lui Hartmann ; el pătrunde liber şi cu îndrăzneală în esenţa acestor tablouri, în concepţia, subiectul şi caracterul lor. Tablourile lui Hartmann reprezintă pentru Musorgski doar un pretext, un punct de pornire pentru crearea unor imagini-scene proprii (uneori chiar cu o altă dezvoltare a subiectului).

Iată piesa *Promenada,* care deschide ciclul ca o introducere. Ea devine, în cuprinsul lucrării, elementul de legătură dintre unele episoade, ba chiar, modificîndu-şi intonaţiile, pătrunde în interiorul unor piese *(Catacombe, Marea poartă a Kievului, Grădina Tuileries). Promenada* constituie un original centru al ciclului, un refren insistent. Este o muzică autentic rusească prin claritatea şi naturaleţea ei, prin specificul intonaţional (tricordic) şi structura modală, prin maniera largă, domoală şi plină de bărbăţie a expunerii, în sfîrşit, prin factura acordică ea aminteşte chiar de cîntecul popular coral rus, cu solişti. Nu uşor îţi dai seama de importanţa *Promenadei* în cadrul ciclului, şi numai dacă pianistul realizează *caracterul ei corespunzător,* auditorul poate percepe just întreaga lucrare. Richter găseşte, de la un bun început, acest caracter. Fără a exercita «presiuni», fără a o introduce în mod forţat în conştiinţa ascultătorului, el reuşeşte să capteze atenţia prin coloritul tipic rusesc al muzicii.

Dar chiar în acele tablouri din ciclu, unde tematica este evident nerusească *(Vechiul castel, Cearta copiilor după joacă*

[1] B. Asafiev (Igor Glebov) — **Forma muzicală ca proces.** Cartea a doua. Intonaţia, ed. cit., pag. 126.

Scanned with OKEN Scanner

în Grădina Tuileries, sau *Limoges),* se remarcă la Musorgski un mod de a percepe și de a realiza imaginile care poartă amprenta sa de muzician rus [1]. Este vorba de scriitura națională a lui Musorgski, care se găsește în întreaga sa muzică, desigur, la grade diferite. De exemplu, la *Baba-Yaga* [traducerea exactă este *Căsuța pe labe de găină ;* este imaginea specifică a locuinței unei vrăjitoare, din poveștile și basmele rusești — n. t.] și în special în *Marea poartă a Kievului* caracterul național rus este foarte clar.

În modul de a trata acest ciclu de piese, cu elemente specifice naționale de polifonie vocală, cu o factură de ansamblu coral și pe alocuri cu indicarea timbrurilor instrumentelor populare, Richter a dovedit totodată și o profundă înțelegere a originalității *stilului pianistic rusesc,* a contribuit la consolidarea lui și a «înmormîntat» definitiv părerile despre scriitura, chipurile, nepianistică a *Tablourilor.*

Interpretarea dată de Richter ciclului de piese *Tablouri dintr-o expoziție* este atît de interesantă, pregnantă, strălucită și originală, încît cere o analiză amănunțită.

După prima *Promenadă,* pianistul, subliniind contrastul, introduce pe ascultător în lumea stranie din piesa *Gnomul.* Richter a sesizat cu finețe intenția lui Musorgski de a *umaniza* schița lui Hartmann a unei jucării, de a provoca în ascultător compătimire și milă (o expresivă redare a temei de la începutul secțiunii a doua sugerează tînguiala gnomului singuratic și oropsit). El interpretează aceste intonații (întîrzieri cu rezolvare coborîtoare) ca un geamăt înăbușit, un suspin chinuitor, iar sincopele *(sforzando),* ca pașii greoi ai ființei nenorocite. Tendința lui Richter de a aprofunda caracterul psihologic și tensiunea dramatică a piesei *Gnomul,* de a face din această imagine de jucărie și basm sumbru un pretext, scoțînd la iveală tot ce e mai viu și mai uman, se sesizează și în faptul că pianistul subliniază elementele melodice, în ciuda aparentei predominări a armoniei.

---

[1] Astfel **Grădina Tuileries** își impune caracterul plagal, specific melosului rus, construcția tetracordică a modului, inflexiunile melodice tricordice. Din misterul **Vechiului castel** răzbate coloritul poveștilor și basmelor rusești («tradițiile vremurilor de demult»). Linia acestui colorit caracteristic pentru «grupul celor cinci» (și în special pentru Borodin și Rimski-Korsakov) duce prin Liadov, pînă la Prokofiev.

Scanned with OKEN Scanner

Toată piesa este interpretată întrucîtva improvizatoric. În codă *(poco a poco accelerando)* pianistul sporește sentimentul de neliniște, dînd impresia că totul aleargă într-un vîrtej spre un deznodămînt implacabil. Pasajul precipitat suitor al încheierii capătă semnificația unui epilog tragic. În această piesă, Richter subordonează elementele exterioare (plastice) celor interioare (psihologice), desigur intuind profund că Musorgski — creatorul personajelor tragice ale lui Boris și Marfei [personajele principale din operele *Boris Godunov* și respectiv *Hovanșcina* — n.t.] — nu trebuie confundat cu făuritorul imaginilor lui Dodon și Kașcei [personaje fantastice, negative, primul — împărat, iar al doilea — vrăjitor, des întîlnite în basmele rusești — n. t.].

A doua *Promenadă* sună moale, ușor și luminos. Este o îndepărtare temporară de imaginile sumbre și tragice ; pianistul parcă ne-ar spune că, în afară de poverile și nedreptățile vieții, mai există și natură, lumină, soare, bucuria existenței însăși...

Vechiul castel este interpretat de Richter în spiritul narativ tipic evocărilor romantice, într-o atmosferă de visare cețoasă, învăluitoare. Principalul este aici valorificarea cantilenei pline de farmec și cu caracter improvizatoric. Pianistul o interpretează cu delicatețe și cu o fluiditate intimă, fascinantă. Astfel, orice auditor înzestrat cu simț muzical poate percepe limpede, cu «auzul său interior», un motiv care n-a fost propriu-zis cîntat, să «retrăiască» sonoritatea lui neauzită, dar stăruitoare în adîncul tainic al conștiinței. În încheierea piesei, melodia se îndepărtează încetul cu încetul, se stinge. Se pare că farmecul ei va răsuna încă mult timp, dar... după un strigăt neașteptat, *Promenada* îl readuce pe ascultător în lumea reală. Acum pianistul conturează o imagine apropiată de ipostaza inițială, o imagine sărbătorească, de o sonoritate puternică.

Universul de imagini al copilului i-a fost totdeauna apropiat lui Richter, prin expresia lui pură și nemijlocită. El și-a manifestat această afinitate interpretînd unele lucrări de Schumann, Musorgski, Ceaikovski și Prokofiev. Nu întîmplător Prokofiev i-a dedicat lui Richter tocmai *Sonata nr. 9*, care a devenit una dintre capodoperele lui interpretative.

Cearta copiilor după joacă în grădina Tuileries și *Baletul puilor în găoace* sînt, în esență, lucrări din aceeași

Scanned with OKEN Scanner

sferă de imagini «ale copilăriei». Richter le realizează inimitabil (mai cu seamă *Baletul puilor,* care prin strălucirea şi măiestria interpretării devine numărul cel mai impresionant din întregul ciclu).

Piesa *Grădina Tuileries* este tratată de pianist în genul *scherzo*-ului, s-ar putea spune chiar — de *scherzo-capriccio*. Totodată, nici o clipă el nu pierde din vedere caracterul programatic al piesei (alergătura copiilor, vorbăria lor animată şi dezordonată, jocurile vesele şi strigătele lor neaşteptate, muştruluiala dădacelor, umorul ştrengăriilor copilăreşti). Pianistul nu forţează tempoul, cum fac adesea mulţi interpreţi ; agilitatea, acuitatea frazării, iscusinţa de a sublinia caracteristica intonaţională — iată, trăsăturile distincte ale interpretării lui Richter.

Piesa *Bydlo* [car cu boi, greoi şi cu roţi masive, specific polonez, care s-a folosit pînă pe la începutul sec. XX — n. t.] se remarcă printr-o interpretare foarte originală. Să ne amintim cum «se lasă» pianistul cu tot corpul pe fiecare acord, cu o stîngăcie intenţionată. La baza interpretării stă însă o viguroasă melodicitate, poate cam dură, dacă nu chiar sălbatică. Richter a renunţat, aici, la tratarea îndeobşte cunoscută, care urmăreşte imaginea unui car cu boi ce se mişcă încet şi scîrţîind. Acesta este, ce-i drept, sensul tabloului lui Hartmann, dar nu şi al muzicii lui Musorgski. Un arhaism sever, un melos aspru şi cu un accentuat caracter primitiv, iată ce dezvăluie imaginea drumului de ţară apăsător, deprimant, de atîtea ori parcurs. Acest tablou rustic violent şi arid l-a răscolit adînc pe compozitor şi a fost exprimat de el cu mijloace de expresie originale. Richter a sesizat şi a subliniat just acest lucru.

Cîntecul se linişteşte treptat în încheiere, îndepărtîndu-se cu amărăciune, tînjind, «pierzîndu-se» parcă nu numai în spaţiu («în depărtări»), ci şi în «veacurile» de muncă istovitoare şi silnică pe pămînt străin...

În strînsă legătură cu această concepţie este tratată *Promenada* următoare, avînd un aspect nou, cu totul neaşteptat, de suferinţă şi de dor (pentru prima dată apare în minor, în registru acut, cu o sonoritate fragilă şi începînd pe un timp slab al măsurii). Compozitorul care vizitează expoziţia e încă stăpînit de imaginile apăsătoare din tabloul precedent. Cam acest sens stă la baza tendinţei lui Richter (poate intuitivă)

de a interpreta *Promenada* într-o manieră nouă, ceea ce îi și reușește.

Dar iată și *Baletul puilor în găoace*, în care pianistul ului ește printr-o sonoritate ușoară, aproape imponderabilă, prin finețea *staccato*-ului, prin gingășia elementului dansant, prin tr-un *pianissimo* fermecător. Este aici adevărata strălucire a unei măiestrii pianistice de mare rafinament (tocmai a măiestriei, nu numai a virtuozității). Capacitatea de a reda pianistic atît de plastic grația și candoarea copilărească a tabloului ne uimește în egală măsură și la compozitor și la interpret.

În piesa *Doi evrei*, unul bogat și unul sărac, Richter pășește (pe urmele lui Musorgski) pe calea tratării în spirit shakespearean a subiectului și a imaginilor tabloului lui Hartmann. Interpretul nu este preocupat aici de contrastul exterior descriptiv, ci de dramatismul și tragicul situației, de tensiunea interioară a ciocnirii (suprapunerea contrapunctică a celor două teme în secțiunea a treia) și de sfîrșitul fatal al conflictului. Pianistul nu accentuează în expunere elementele plastice și dinamice ale opoziției celor două imagini, ci întărește acuitatea expresivității intonaționale și de frazare a recitativelor (subliniază elementele care exprimă asprime și vehemență din recitativele evreului bogat și elementele care exprimă suferință și văicăreală din recitativele celui sărac). Într-o asemenea interpretare se pierd în bună măsură trăsăturile comicului și grotescului, proprii viziunii lui Hartmann, în schimb se reliefează elementele de caracterizare psihologică și dramatismul de esență socială.

Promenada care urmează după piesa *Doi evrei* nu are vreo semnificație deosebită, ca imagine. De data aceasta este cîntată în planul ei obișnuit.

Piesa *Tîrgul din Limoges (Marea noutate)* se interpretează nu rareori în stil virtuoz de toccată, obținut prin forțarea tempoului și printr-o etalare ostentativă a resurselor tehnice de care dispune pianistul. Pentru Richter, *Limoges* constituie înainte de toate un tablou muzical viu și luminos, de gen, cu vorbărie repezită, strigăte, gîlceavă între tîrgoveți și situații comice. Piesa se desfășoară ca o acțiune, ca o scenă de mulțime, scenă cu caracter grotesc-satiric. Continuitatea liniei în șaisprezecimi și ritmul motoric, uniform, servesc doar drept fond, care exprimă agitația mulțimii. Pe acest fond, Richter

Scanned with OKEN Scanner

punctează, cu strălucire, diversitatea de intonații și timbre «individuale» din factura piesei.

Piesa *Catacombe (Mormîntul roman)* apare în mod surprinzător. Richter opune brusc imaginii *zgomotului* cotidian pe aceea a *liniștii* reci de mormînt. Pe fondul acestei liniști stranii răsună, parcă izolate unul de altul prin fermate, acorduri de un colorit impresionant și de o adîncă semnificație. Meditație. Eternitate. Atmosferă enigmatică. Încremenire.

Dar iată că, în secțiunea mediană, răzbește la suprafață o melodie gravă, tăinuită pînă atunci, care exprimă un sentiment de durere. Elementul uman reintră în drepturile sale, deși nehotărît în fața cumplitei probleme a morții, a puterii ei invincibile și a misterului ei. Richter dezvăluie conținutul grav al acestei piese, în toată profunzimea lui. Elementul exterior, de colorit, reprezintă pentru el, ca întotdeauna, doar un mijloc de expresie, care nu capătă nicăieri o importanță preponderentă. Piesa cu desfășurarea cea mai amplă, *Baba-Yaga (Căsuța pe labe de găină)*, este deosebit de potrivită calităților interpretative ale lui Richter. Aceste imagini de poveste, tipic rusă, des întîlnite la Musorgski, precedă o serie de imagini fanstastice din creația de început a lui Prokofiev, atît de îndrăgite de pianist. Richter tratează prima și a treia secțiune ca pe un marș grotesc și drăcesc, cu o sonoritate orbitoare și cu ritmuri obstinate, de răutate vrăjitorească. Partea mediană *(Andante mosso)* sună parcă suspicios. Piesa, în întregime, creează imaginea de basm a Babei-Yaga (Muma pădurii — n. t.), o imagine brutală, aspră, tăioasă, străină de modelajele și gravurile ornamentale «bilibiniene» [Bilibin — om politic și plastician rus din prima jumătate a sec. XIX, n. t.], o imagine înrudită cu aceea din înfricoșătorul sabat al vrăjitoarelor din *O noapte pe muntele pleșuv*. Întrepătrunderea imaginarului cu veridicul, proprie concepției de basm popular a acestei piese, este redată de Richter accentuînd mai mult imaginarul, fantasticul.

Baba-Yaga apare în interpretarea lui Richter ca o perfidă și atotputernică stăpînă a farmecelor din nemărginitele păduri. Este o imagine *viguroasă*, în aceasta constă frumusețea și specificul ei de basm popular.

Cu atît mai puternic este contrastul cu imaginea realistă pe care o creează Richter în piesa următoare, *Marea poartă a Kievului*. Aici totul este plin de viață și totodată de măreție.

În *Marea poartă a Kievului* Richter redă luminos tabloul unei monumentale festivităţi a întregului popor, sintetizînd atît arhaicul melos eroic (cu precădere coral), cît şi severitatea procesiunilor vechiului cult ortodox, însoţite de intonaţiile sunetelor de clopot, şi tema *Promenadei* într-o nouă formă, generalizatoare. Astfel se realizează, atît de către compozitor cît şi de către interpret, într-un proces comun de creaţie, un final grandios al întregului ciclu, amintind apoteoza epică şi elanul sărbătoresc, naţional, al finalurilor din *Ruslan, Igor* sau *Pskoviteanca*. În interpretarea lui Richter, ca şi în partitura însăşi, se simte perspectiva, spaţialitatea imaginilor. Sub degetele unui asemenea interpret, totul devine *pianistic* şi chiar «de efect», prin originalitatea şi prin bogăţia coloristică, de frescă, a viziunii interpretative. Treizecişitrei de măsuri cu sonoritate de clopote, o «simfonie»a clopotelor la pian! Şi ce efect extraordinar de atmosferă sărbătorească culminantă reuşeşte Richter să creeze, fără să forţeze de loc instrumentul din punct de vedere dinamic! (Amintim că în *Sonata nr. 7* de Skriabin, într-o cu totul altă sferă de imagini, Richter izbuteşte în chip strălucit să realizeze un punct culminant de extaz, tot în sonorităţi ce imită clopotele!) Punctele culminante ale dezvoltării sînt la Richter deosebit de pregnante [1].

Marea poartă a Kievului nu este numai o apoteoză generalizatoare a ciclului, legată de o idee unică, naţional-patriotică şi social-progresistă, este o culme a pianisticii ruse originale a «grupului celor cinci», iar interpretarea ei, o culme a artei lui Richter.

Richter îndrăgeşte mult creaţia lui Musorgski. Este suficient să amintim emoţionanta interpretare împreună cu N. Dorliak a celor şapte scenete din *Lumea copiilor*, acompaniamentul de acuarelă din cîntecul *Înfloreşte o grădină*

---

[1] Este interesant de remarcat că pianistul utilizează, într-o serie de piese din **Tablouri dintr-o expoziţie**, un tuşeu pianistic suculent (complet diferit de cel utilizat, de exemplu, în unele sonate de Schubert), un tuşeu pitoresc, «material» (de exemplu în prima şi a treia **Promenadă**, în tablourile **Bydlo** şi **Doi evrei**, în **Marea poartă a Kievului**). Dar acest lucru exclude cu desăvîrşire orice elemente exterioare şi vulgarizante, care nu rareori sînt considerate, chipurile, elemente ale «accesibilităţii democratice» în interpretare.

Scanned with OKEN Scanner

lîngă Don (pe text de Kolţov) şi multe altele. De la Musorgski la Prokofiev şi Şostakovici — continuatori geniali ai tradiţiilor inovatorului artei muzicale ruse — se conturează linia admirabilei întruchipări date de Richter imaginilor pianisticii ruse.

2. *Ceaikovski şi Rahmaninov*

Richter este unul dintre cei mai interesanţi interpreţi ai *Marii sonate în sol major* de Ceaikovski. În interpretarea acestei sonate, Richter îşi afirmă din plin concepţia sa pianistică «simfonică», prin tendinţa de a pune în valoare unitatea dezvoltării ciclice a lucrării, caracterul monumental şi larga ei respiraţie. O astfel de concepţie corespunde întru totul stilului pianistic al marelui compozitor rus. „Stilul pianistic al lui Ceaikovski poartă trăsături dictate de cerinţele metodei principale de creaţie a compozitorului — metoda simfonismului..." scrie A. Alşvang. „...Facturii pianistice a lui Ceaikovski îi este proprie o îmbinare caracteristică între cantilena expresivă, generoasă şi aşa-zisa tehnică «mare» (acorduri bogate şi octave «dificile», într-un cuvînt, întregul arsenal pianistic care necesită «punerea în acţiune a umerilor»). Categoria tehnicii «uşoare» (pasajele şi toate felurile de tehnică legată de mişcările încheieturii mîinii şi a degetelor) o întîlnim, în principiu, relativ rar la tînărul Ceaikovski : el evită asemenea forme de muzică pentru pian, cum ar fi studiile, preludiile, unde predomină în majoritatea cazurilor tehnica «uşoară». Din cele două elemente care constituie în îmbinarea lor factura caracteristică lui Ceaikovski — şi anume cantilena şi «tehnica mare» — rolul principal, predominant aparţine fără îndoială primului dintre ele" [1].

În prima parte, Richter subliniază puternic caracterul energic-volitiv, iambic, al ritmului din dezvoltarea primei secţiuni a temei principale, în motivul de la începutul celei de a doua secţiuni a temei principale şi în sonoritatea triumfătoare a codei. În acelaşi timp, el redă, cu o mare sobrietate

[1] A. Alşvang — **P. I. Ceaikovski,** Muzghiz, Moscova, 1959, pag. 151. În versiunea romînească, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1961, pag. 137 (trad. de Eugenia Borcea).

și nobleţe, imaginile patetice, spre deosebire de patosul exterior cu care, din nefericire, se interpretează adesea prima parte (mai ales, prima temă, neîntrerupt în *fortissimo*), lucru atît de neadecvat concepţiei estetice a lui Ceaikovski.

În partea a doua (*Andante*), Richter dezvăluie, cu farmec şi cu interiorizare, imaginile lumii intime a omului, meditarea, visurile, tristeţea. Aici particularitatea principală a interpretării este un extraordinar de fin simţ al măsurii, capacitatea de a evidenţia şi înnobila orice sentiment, fiecare detaliu expresiv, fără să supună fragmentării concepţia generală. Este admirabil «tuşeul cantabil» al pianistului (în oricare *pianissimo*, fiecare sunet se aude clar, nimic «nu se pierde»).

Richter cîntă partea a treia (*Scherzo*) cu o uluitoare agilitate şi strălucire (salturile, încrucişările mîinilor, relevarea cu măiestrie a elementelor polifonice), într-un ritm fantastic de vîrtej (în special în codă, pe staccatele ce se sting treptat). După această reliefare a caracterului fantastic şi vertiginos al *Scherzo*-ului, apare deosebit de convingător «spiritul pămîntean», bucuria vieţii şi jubilarea din partea a patra (*Finale. Vivace*). Aici pianistul realizează desluşit optimismul general al muzicii, împreună cu caracteristicile ei naţionale (inflexiunile melodice ruseşti din tema secundară, atmosfera de sărbătoare populară, tipică pentru finalurile de factură simfonică ale lui Ceaikovski).

Cu toată influenţa puternică a procedeelor de scriitură pianistică ale lui Schumann, *Marea sonată* de Ceaikovski este o lucrare pe deplin originală. Richter reuşeşte să reliefeze, prin intonaţii, trăsăturile originale, «neschumaniene» ale sonatei, specificul naţional rus al melodiei (cantabilitatea amplă, respiraţia largă), factura şi culoarea simfonică, precum şi caracterul intenţionat colţuros al unor episoade.

După cum se ştie, pianiştii, pînă nu de mult, nu acordau o prea mare atenţie *Sonatei în sol major*. Acest lucru este nejustificat, cu atît mai mult cu cît sonata este specific pianistică, adică o piesă spectaculoasă, «concertistică», fără să mai vorbim de valoarea indiscutabilă a conţinutului ei. În trecut, ea era adeseori cîntată de N. Rubinstein, A. Ziloti, K. Igumnov, iar dintre pianiştii străini, de I. Hofmann şi E. d'Albert. În momentul de faţă, *Sonata* de Ceaikovski este prezentă din ce în ce mai des în programul pianiştilor sovietici de seamă (în special cei tineri). Şi trebuie să remarcăm,

Scanned with OKEN Scanner

că o mare înrîurire la instalarea acestei valoroase lucrări în repertoriul lor de concert l-a avut excepţionala interpretare a lui Richter.

Interpretarea dată de Richter primului *Concert pentru pian şi orchestră* de Ceaikovski a impresionat întotdeauna în mod deosebit pe ascultători. Pianistul este cel mai puţin preocupat, folosind propriile lui cuvinte, de „îndrăzneala şi bravura" des întîlnite în interpretarea acestei lucrări, „cu o gamă foarte bogată de sentimente şi culori" (despre această tendinţă negativă Richter a scris referindu-se la interpretarea concertului de către unii laureaţi în faza a treia a Concursului internaţional „P. I. Ceaikovski" de la Moscova [1].

Richter nu exagerează sonorităţile acordice în *fortissimo*, nu forţează (în unele locuri chiar reţine în mod intenţionat) tempourile şi verva pianistică ; inspiraţia lirică suavă, lumina şi dragostea de viaţă sînt elementele care precumpănesc în interpretarea sa. Dintre toate creaţiile de mari proporţii ale lui Ceaikovski din perioada de tinereţe, primul concert pentru pian rămîne cea mai profundă şi cuprinzătoare expresie a seninătăţii şi optimismului, ar putea repeta Richter, parafrazînd pe Alşvang [2].

Acestui spirit general i se supune şi i se subordonează parcă şi solemnitatea monumentală a prologului, şi gingăşia cantilenei din prima parte şi din partea a doua, precum şi bucuria apoteotică din final («izbucnirile» pasajelor de octave de o extremă impetuozitate). De asemenea, episoadele de virtuozitate se transformă la Richter doar într-o exprimare *particulară* a concepţiei muzicale generale. Tocmai de aceea, libertatea absolută şi perfecţiunea tehnică a pianistului se percep ca un lucru auxiliar ; pe primul plan se găsesc imaginile nobile ale muzicii lui Ceaikovski. Totodată, interpretarea este străbătută permanent de acea „flacără interioară care con-

---

[1] Vezi articolul: S. Richter — **Impresii îmbucurătoare,** „Sovietskaia kultura" din 15 aprilie 1958. Despre acelaşi lucru vorbeşte şi H. Neuhaus: „Ce este de fapt prima lui parte? Măreţie, simplitate şi o lirică profundă, pe alocuri virtuozitate, dar nu acea precipitare cu care mulţi încep **Allegro con spirito** şi îl cîntă dintr-o dată ca şi cum ar fi **Allegro con brio.** Nu trebuie să uităm că această temă a provenit dintr-un cîntec trist". **(Impresiile mele,** „Sovietskaia muzîka", 1958, nr. 6).

[2] A. Alşvang — **P. Ceaikovski,** Ed. cit., pag. 220.

stituie forţa principală a unui virtuoz", „capacitatea de a pătrunde cu toată fineţea pînă în cele mai mici amănunte intenţiile autorului şi de a le reda întocmai, în spiritul şi în condiţiile dorite de el". (P. Ceaikovski [1].)

Dacă în interpretarea lucrărilor monumentale Richter nu aduce niciodată strălucirea virtuozităţii în sine şi ostentaţia în expresie, cu atît mai mult se aplică acest principiu în interpretarea miniaturilor lirice. Tocmai «discreţia» cu care interpretează lucrările lui Ceaikovski (în general, şi miniaturile în special) creează simplitatea, naturaleţea şi veridicitatea imaginilor. În piesele pentru pian de Ceaikovski, Richter utilizează cu precădere stilul „pianisticii lirice-contemplative, fără să etaleze efectele specifice ale sonorităţii pianului ; el îmbină în chip armonios sinceritatea poetică cu o abia perceptibilă originalitate, fără îndoială, pianistică" [2].

Melodica lui Ceaikovski, uneori avînd legături complexe cu structura intonaţională a folclorului orăşenesc (şi, mai ales, cu aşa-numita «romanţă dură»), face ca unii interpreţi să exagereze «sinceritatea» expresiei. Aici sînt rădăcinile tendinţelor, ce se mai observă încă, de a vulgariza expresivitatea muzicii lui Ceaikovski, în fond de a o altera, spre exemplu, prin sentimentalismul frivol, prin caracterul lacrimogen şi chiar sfîşietor (o frazare căutată şi afectată, o îngroşare în dinamică şi agogică şi alte falsificări antiartistice).

Analizînd trăsăturile principale ale melodicii lui Ceaikovski, L. Mazel scrie : „Bazîndu-se pe romanţa rusă orăşenească, ce reprezintă o specie a liricii ruse... Ceaikovski a creat un tip nou de melodică lirică şi lirico-dramatică... Noutatea principală a acestui tip de melodică constă în îmbinarea unei mari şi directe expresii emoţionale, a sincerităţii, a mesiunii, al intensităţii dezvoltării, al *concentrării dinamice*...

---

[1] P. I. Ceaikovski — **Articole de critică muzicală,** Moscova, 1953, pag. 292.

Interpretarea lui Richter a **Concertului nr. 1** de Ceaikovski a fost înregistrată de casa de discuri micro „Supraphon" (cu Orchestra Filarmonică Cehă sub conducerea lui Karel Ancerl), precum şi pe un disc micro sovietic, cu Orchestra Simfonică de Stat a U.R.S.S. sub conducerea lui Evgheni Mravinski (ultima înregistrare datează din anul 1959).

[2] I. Glebov (B. V. Asafiev) — **Creaţia instrumentală a lui Ceaikovski,** Filarmonica de Stat, Petrograd, 1922, pag. 47.

Scanned with OKEN Scanner

Totuși, aici nu apare nici un fel de exagerare a expresiei, nu intervin elemente de romantism afectat sau de retorism : sentimentul transmis este puternic, profund și deopotrivă veridic și firesc" [1].

Richter nu pierde niciodată din vedere fondul liric al imaginilor lui Ceaikovski (dezvoltînd minunatele tradiții ale lui Igumnov). Nici în redarea episoadelor de un intens dramatism sau de altă expresie intensă, el nu îndepărtează coloritul liric. „Lirismul este principalul la Ceaikovski ; acest lirism fecundează și alte zone ale expresiei muzicale ; mijloacele dramatismului își au în mare măsură rădăcinile în mijloacele lirice de mare tensiune", remarca just V. Zuckermann, analizînd mijloacele de expresie ale liricii lui Ceaikovski [2].

Lirica, expresia trăirilor și stărilor sufletești predomină și în muzica descriptivă a lui Ceaikovski. În tablourile care zugrăvesc natura, în peisajul cu caracter psihologic de tip cehovian-levitanian — mai cu seamă în genialele *Anotimpuri* sau în romanța *S-a întîmplat la început de primăvară* — Ceaikovski redă, cu o mare expresivitate, esența rusă a sentimentului naturii. În poezia rusă, această linie a reflectării naturii a trecut de la Pușkin și Baratînski prin Tiutcev și Fet, luminînd la începutul secolului XX poezia lui Blok și Esenin. În fond, este perceperea poetică de către omul rus a naturii ruse și — implicit — a întregului popor, a modului de viață și a trăsăturilor specifice naționale. Igumnov simțea, înțelegea și reda acest lucru din lirica lui Ceaikovski. E tocmai ceea ce constituie savoarea poetică a interpretării, îndeosebi a lui Richter.

Interpretînd, bunăoară, *Anotimpurile* sau alte piese descriptive, Richter mai mult *exprimă* decît *descrie*. „La un moment dat, plastica rusă a simțit nu numai caracterul exterior, concret, al naturii ruse, ci melodia ei, sufletul peisajului. Respectiv, muzica rusă a sesizat deosebita plasticitate a mișcărilor din natură, a trecerilor de la un anotimp la altul : s-a născut astfel pictura sonoră a peisajului, muzica ce surprinde cantabilitatea naturii. *Cantabilitatea*, subliniez această însu-

---

[1] L. Mazel — **Despre melodie**, Muzghiz, Moscova, 1952, pag. 253—254.
V. Zuckermann — **Mijloacele de expresie ale liricii lui Ceaikovski**, „Sovietskaia muzîka", 1940, nr. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Recitalul lui S. Richter la Casa artelor din Praga

Scanned with OKEN Scanner

S. Richter dă un autograf

Scanned with OKEN Scanner

şire esenţială... Imaginile primăverilor şi toamnelor ruse — şi cele poetice, şi cele plastice, şi cele muzicale — sînt străbătute de un lirism cantabil, care curge ca un «filon nesfîrşit», ca un «cîntec de ciocîrlie»“ [1].

Aceeaşi idee despre bogăţia de gînduri şi sentimente omeneşti, pe care o conţine peisajul, este exprimată în cunoscutele patru stihuri ale lui Tiutcev :

Nu-i cum gîndiţi, natura! Şi, mai presus de toate,
Nu-i mască-ncremenită în moarte forme reci;
Vibrează-n ea iubirea, în ea e libertate,
Ea are grai şi suflet şi este vie-n veci.

În felul acesta «interpreta» Şaliapin natura rusă din romanţa clasică rusă. „De fiecare dată — spunea el — cînd cînt pe scenă romanţa lui Rubinstein, pe versurile lui Puşkin, *Auzit-aţi oare voi glasul nopţii în crîng...*, aproape totdeauna mă gîndesc la Levitan“ [2].

Richter *continuă,* prin interpretările muzicii lui Ceaikovski, această profundă *linie clasică de redare lirică, în artă, a naturii ruse* şi a trăsăturilor tipice ale poporului rus. Din această cauză arta lui interpretativă este de o mare însemnătate, şi sub aspectul cognitiv, şi pentru influenţa ce-o exercită.

Desigur, cînd vorbim de «continuarea» unor tradiţii clasice în arta interpretativă a lui Richter, nu trebuie să înţelegem o «hotărîre forţată» de «a urma» ceva, sau de «a continua» ceva. O asemenea abordare a principiilor interpretative este organic incompatibilă cu Richter. „Pornesc numai de la muzica însăşi, şi nu urmez premeditat pe nimeni, şi nu continui premeditat nimic“, — spune pianistul în mod direct şi cu toată sinceritatea. Noi nu stabilim aici «linia conduitei» artistului, ci doar «linia artei lui», existentă de fapt.

---

[1] B. Asafiev — **Despre natura rusă şi muzica rusă,** „Sovietskaia muzîka” 1948, nr. 5. Într-una din convorbirile dintre M. Gorki şi B Asafiev, expuse în lucrarea lui B. Asafiev — Intonaţia (**Forma muzicală ca proces,** cartea II, pag. 84), Gorki a spus: „Nu este de invidiat, ştiţi, muzicianul sau criticul muzical care nu aude pădurea, lanurile, marea, sau dacă vreţi, stelele [...] Cred că oamenii mari din muzică de aceea sînt mari, de aceea au atins sublimul în mijlocul ambianţei hîde de la noi, pentru că au fost capabili să audă nu numai muzica singură“.

[2] Şaliapin, vol. I, „Iskusstvo”, Moscova, 1957, pag. 325.

Cîteva cuvinte despre specificul expresiei imaginilor «de tristeţe», atît de frecvente în muzica lui Ceaikovski, imagini nu rareori înţelese superficial şi apreciate negativ. Această trăsătură caracteristică a melosului popular rus (pe lîngă veselia expansivă) a fost în mare măsură proprie şi liricii lui Puşkin, Lermontov, Blok, Esenin, prozei lui Cehov, plasticii peisagiste a lui Levitan. Ne amintim cuvintele arhicunoscute ale lui Bielinski : „...nicăieri Puşkin nu exprimă sufletul rus cu o forţă atît de imensă ca acolo unde poezia sa este pătrunsă de tristeţe... Dar această tristeţe nu este glasul unui suflet slab, ofilit şi neputincios, ci o tristeţe nesfîrşit de «puternică», adică tristeţea unui spirit înalt, nobil. Omul rus este apăsat de tristeţe, dar nu se lasă copleşit, nu se prăbuşeşte ; şi nimănui nu-i sînt proprii într-o măsură atît de mare trecerile spontane de la tristeţea cea mai sfîşietoare la veselia cea mai nestăpînită şi frenetică". Aceste trăsături ale lirismului rus corespund cu caracterul liric al interpretării imaginilor, din muzica rusă, la Ceaikovski în primul rînd (şi într-o anumită măsură la Rahmaninov).

Richter este, totodată, unul dintre cei mai străluciţi interpreţi ai lucrărilor lui Rahmaninov, compozitor care a continuat această linie de exprimare a elementului liric. „Confirmînd dreptul personalităţii umane la sentimente puternice, viguroase, care răsună în multe melodii lirice de Ceaikovski, [...] lirica lui Rahmaninov subliniază, o dată mai mult, valoarea de sine stătătoare a sentimentului..." [1].

Fără îndoială că Richter, în interpretarea lucrărilor lui Rahmaninov, continuă şi dezvoltă trăsăturile de expresivitate dobîndite prin interpretarea creaţiei lui Ceaikovski. Dar muzica lui Rahmaninov constituie o etapă nouă, originală şi însemnată în dezvoltarea creaţiei pianistice ruse (şi nu numai a celei ruse), iar Richter, fiind înzestrat cu aptitudinea de a pătrunde în particularităţile fiecărui stil muzical, dezvăluie, şi în interpretarea operelor acestui compozitor, noi laturi ale expresivităţii. Lirismul său capătă o intensitate mai severă, paleta sonoră devine mai densă, mai masivă, mai bogată, luminile şi umbrele se reliefează mai net, mai contrastant, se subliniază conflictul ritmic, iar principiul interpretativ volitiv operează adînc aproape în fiecare fluctuaţie de ordin dinamic

[1] L. Mazel — **Despre melodie**, Ed. cit., pag. 269.

şi agogic (amintim de exemplu caracterul tăios al impulsurilor ritmice, forţa accentelor din interpretarea *Preludiului în si bemol major, op. 23).* Astfel se realizează imaginile tragice, tipice pentru Rahmaninov, imagini în care elementul static şi cel dinamic se găsesc într-o sinteză nouă, deosebită : staticul se îmbină deseori cu tensiunea lirică, largă, iar dinamicul e pătruns de lirism. Acest specific al imaginilor rahmaninoviene este redat în modul cel mai clar de către pianist în lucrările monumentale — concertele.

Pentru sporirea tensiunii imaginilor compozitorului, Richter foloseşte admirabil procedeul «reţinerii» (tipic şi pentru dezvoltarea tematică în muzica lui Rahmaninov). Culminaţiile sînt pregătite cu grijă, tensiunea parcă ar «dospi», acumulînd energie spre atingerea punctului culminant, unde se produce «explozia emoţională», caracteristică lui Richter. În multe episoade în *crescendo,* de o largă desfăşurare în timp (îndeosebi în *Concertele nr. 2* şi *nr. 3),* Richter «îndepărtează» cît mai mult posibil nu numai punctul conclusiv al desfăşurării, adică culminarea în *fortissimo,* dar şi punctul iniţial, de pornire, dîndu-i în mod intenţionat o sonoritate de profund *pianissimo.* El dozează cu măiestrie trecerile de la episoadele statice, liniştite (cu «energia lor potenţială»), la episoadele dinamice (de «energie cinetică»).

Numeroase lucrări ale lui Rahmaninov precum şi episoade disparate din muzica sa sînt interpretate de Richter oarecum neobişnuit, din punct de vedere dinamic, agogic, şi adesea chiar şi în privinţa timbrului. Aşa, de exemplu, el tratează prima parte din *Concertul nr. 2* în mod creator, cu prospeţime, «eliberat» de tradiţionala şi «unanim recunoscuta» interpretare a autorului. Richter o execută cu severitate şi discreţie, respingînd ferm orice afectare. În acelaşi timp, el scoate în relief caracterul viu, luminos şi optimist al muzicii. Tempoul este mai reţinut decît cel al autorului (poate chiar exagerat de reţinut, în chip de replică). Richter cîntă mai catifelat decît Rahmaninov introducerea solistică din acest concert, păstrînd totuşi sonoritatea de clopot şi caracterul monumental solemn. În tema principală — o melodie lentă, de un suflu larg, specific rusesc — Richter pune mai mult în evidenţă intensitatea şi generozitatea sentimentelor, spre deosebire de patosul direct al interpretării autorului. Tragismul imaginilor, subliniat de Rahmaninov-pia-

Scanned with OKEN Scanner

nistul, apare, în interpretarea lui Richter, dimpotrivă, întrucîtva voalat. Totul este înlocuit de «valuri de patetism» luminos, dar reținut, de gingășie meditativă (în expoziție), de jubilare în mișcarea de marș *(Maestoso)*. După redarea potolită a temei a treia, Richter «dezvăluie» o nouă izbucnire de energie, cu caracter de «explozie» expresivă, proprie numai lui. În schimb, partea a doua a concertului — *Adagio* (cu peisajul ei tipic levitanian din zona mijlocie a Rusiei) — o interpretează uimitor de «rahmaninovian», deși tempoul este și de data aceasta ceva mai rar decît al autorului. În tratarea finalului se reliefează îndeosebi elementele de robustețe și impetuozitate. Sub aspectul virtuozității, totul este desăvîrșit, extrem de firesc și liber, iar «torentul» de pasaje acordice, care încheie partea a treia, poate fi asemănat cu o rază orbitoare de lumină, ce răzbește pe neașteptate în sală. Bineînțeles, această virtuozitate nu are nici o clipă un caracter izolat, exterior.

Cele două execuții ale *Concertului nr. 2* de Rahmaninov în interpretarea lui Richter, care au avut loc la începutul lui februarie 1958 la Moscova, în sala mare a Conservatorului, au fost primite de auditoriu ca o afirmare a inițiativei interpretative cu adevărat creatoare a pianistului. Lipsa unanimității în aprecieri și polemica ascuțită din cercurile muzicale se explică, în parte, prin deosebirile evidente ale modului original de tratare față de înregistrarea *canonizată* a interpretării autorului [1].

De o mare popularitate se bucură interpretarea *Concertului nr. 1* pentru pian. În principiu, ea continuă tradiția admirabilei interpretări a autorului însuși, nefiind cu nimic mai prejos ca forță de expresie și măiestrie, chiar întrecînd-o prin patos și impetuozitate [2].

Richter este, totodată, unul dintre cei mai interesanți interpreți ai pieselor mici de Rahmaninov (spre exemplu, *Pre-*

---

[1] K. N. Igumnov cînta, de asemenea, prima parte a concertului într-un tempo mai rar decît, mai tîrziu (în străinătate), Rahmaninov, respectînd cu strictețe indicația **Moderato,** pusă de autor; dar, ce-i drept, nu atît de rar ca Richter.

[2] Atragem atenția asupra excelentei înregistrări a interpretării date de Richter **Concertului nr. 1** de Rahmaninov, realizate de firma de discuri micro „Supraphon" (Orchestra Unională Radio sub conducerea lui Kurt Sanderling), și a **Concertului nr. 2** pe un disc micro sovietic.

ludiile în si bemol major, sol minor şi *do minor, op. 23,* în a căror interpretare, puterea de emoţionare a pianistului poate fi comparată doar cu cea a autorului, sau *Studiul-tablou în la minor, op. 39, nr. 6).* Dacă în interpretarea *Preludiilor* Richter face să predomine elementul volitiv, imaginea monumentală, autoritară, eroico-dramatică, exprimînd astfel supremaţia omului, în *Studiul-tablou* pianistul nu subliniază trăsăturile basmului rus (în cazul de faţă *Scufiţa roşie şi lupul),* ci sugerează ideea de tragic inexorabil, de forţă neînduplecată a destinului (bubuituri ameninţătoare ca de tunet, gemete sfîşietoare).

Richter cîntă cu o deosebită plăcere şase preludii din *op. 23 (fa diez minor, la bemol major, si bemol major, re major, sol minor* şi *do minor)* şi şase preludii din *op. 32 (la major, si minor sol diez minor, do major, si bemol minor* şi *fa major).* În *Preludiul în fa diez minor* pianistul redă atît imaginea peisajului rusesc levitanian, cît şi concentrarea meditativă a celui care priveşte peisajul... Natura şi omul se contopesc. Foarte expresiv sună vocea a doua de la mîna stîngă, cu toată expresia generală reţinută. Întreg preludiul este interpretat într-un singur plan, într-o singură dispoziţie sufletească, şi aproape într-un singur «colorit» dinamic, de la *piano* la *mezzo forte.* Nici măcar punctul culminant (din mijlocul preludiului) nu este executat *fortissimo,* cum e indicat de autor, ci doar «întărind» imaginea principală.

Înrudită cu interpretarea *Preludiului în fa diez minor* este aceea a *Preludiului în re major* din acelaşi opus.

Sînt admirabil realizate, de către pianist, imaginile de «furtună sufletească», des întîlnite în *Preludiile* lui Rahmaninov. În această ordine de idei, tempoul din interpretarea *Preludiului în do minor, op. 23,* uluieşte pur şi simplu. Richter nu respectă indicaţia autorului : *Allegro,* ci îl execută într-un *Presto* năvalnic, creînd un adevărat *tempestoso* (considerabil mai corespunzător caracterului piesei). El reconstituie imaginea unei mari tulburări sufleteşti, dar nu lipsită de vigoare şi demnitate ; e tulburarea unei personalităţi ce protestează energic.

În rafinatul *Preludiu liric în sol diez minor, op. 32,* pianistul realizează deosebit de expresiv imaginea iniţială a lucrării. Totuşi expresia ni se pare întrucîtva exagerată în tre-

cerile spre agitatul *forte* din secțiunea mediană. Richter le execută prea *subito*, chiar puțin extatic, într-un stil mai apropiat de Skriabin decît de Rahmaninov ; ca urmare a acestui fapt, se fragmentează unitatea de atmosferă a preludiului.

Într-unele dintre preludiile interpretate impresionează vehemența ritmului, proprie lui Richter *(Preludiul în sol minor)*, precizia și fermitatea accentelor *(Preludiul în si bemol major)*, contrastul de sonorități, de la diafanele *pianissimo* pînă la *fortissimo*, vigoarea tehnicii pasajelor, a octavelor și a acordurilor. Interpretînd cele douăsprezece *Preludii* din *op. 23* și *op. 32*, Richter lasă o impresie de neuitat.

3. *Skriabin*

Excepționalele interpretări ale lui Sofroniţki, precum și ale pianiștilor Neuhaus și Feinberg — profesori la Conservatorul din Moscova — au exercitat o imensă influență asupra interpreților sovietici ai lui Skriabin. Începînd cu deceniul al patrulea au apărut pe scenele sălilor de concert «skriabiniști» înzestrați ca T. Logovinski, A. Ioheles, de la jumătatea deceniului al cincilea — T. Nikolaeva ; iar în deceniul al șaselea — D. Bașkirov, Stanislav Neuhaus și alții.

În interpretările sensibile și profunde date de Richter lucrărilor skriabiniene, începînd din deceniul al cincilea, și-au găsit ecoul, de asemenea, cele mai bune tradiții pianistice sovietice de interpretare a operei acestui compozitor. Skriabin s-a dovedit a fi «în stilul» lui Richter și, atît lucrările de tinerețe — *Studiile op. 8*, *Preludiile op. 11* și *op. 13*, *Sonata Fantezie op. 19* — cît și cele de maturitate — *Studiile op. 65* și *Preludiile op. 74*, *Sonatele nr. 5, 6, 7* și *9* — au devenit pentru pianist exemple dintre cele mai interesante ale artei sale interpretative.

Interpretarea dată de el creației lui Skriabin se remarcă prin originalitate, de altfel întotdeauna prezentă în arta acestui mare pianist. Aici Richter manifestă mai puțină severitate și mai puțină violență în episoadele dramatice decît în interpretările «obișnuite», nu subliniază atît de mult elementele volitive, eroice, iar uneori atenuează trăsăturile afectului declamator și ale patetismului (provenite în creația lui Skria-

Scanned with OKEN Scanner

bin de la Liszt). Comparînd interpretarea dată de Richter unor lucrări de Skriabin, cu aceea a lui Sofroniţki (şi mai ales a lui Neuhaus), aceste particularităţi se sesizează destul de clar ca o tendinţă de a realiza unitatea într-un stil individual. Amintim, în acest sens, felul cum tratează primul motiv din tema principală a *Sonatei nr. 7* («exclamaţii» autoritare, repetate de trei ori), atenuat evident faţă de tradiţie. La Richter găsim mai mult pasiune, elan şi zbor decît protest sau afirmare de voinţă (deosebit de clar conturate la Neuhaus). Accentuarea este întrucîtva egalizată. Evident, acest motiv face parte din grupa de motive tipic skriabiniene de «autoafirmare» (temele voluntare din *Simfonia III, Poemul extazului, Prometeu* şi altele, al căror prototip poate fi considerat eroicul laitmotiv «al sabiei» din *Inelul Nibelungului* de Wagner). Caracterului «prometeic» (în sens larg) al imaginii, oriunde ar apărea în creaţia lui Skriabin, trebuie să i se dea o importanţă esenţială, şi nu ne putem uşor declara de acord cu această concepţie interpretativă a lui Richter, cu toată măiestria realizării ei.

Tot astfel, cu un caracter poetic oarecum ştirbit, apare, în interpretarea lui Richter, tema «mării agitate» (tema a doua) din partea a doua a *Sonatei nr. 2 — Sonata-Fantezie*. În interpretarea *Preludiului în do diez minor, op. 11*, imaginea dramatică este în bună măsură lipsită de contur, din cauza insuficientei relevări a contrastului, iar în *Preludiul op 13, nr. 1 (Maestoso)*, găsim la Richter mai mult meditare decît o abordare energică şi triumfătoare a mişcării acordice (ca la Sofroniţki). În unele cazuri tempoul este exagerat de rărit *(op. 11 — Preludiul în re major, Preludiul în la minor)*.

În lucrările de forme mari ale lui Skriabin, în special în *Sonatele nr. 2, nr. 5* şi *nr. 7*, Richter dovedeşte un excepţional simţ al *unităţii*, al *«orizontalităţii» concepţiei*.

Aş vrea să remarc această trăsătură deosebit de pozitivă a lui Richter, deoarece în creaţia lui Skriabin principiul «verticalităţii» (armonic) joacă un rol exagerat de mare. De exemplu, în acest sens, Richter realizează uimitor de pregnant unitatea ciclică a celor două părţi ale *Sonatei-Fantezie op. 19*. Între partea întîi şi a doua nu există o opoziţie puternică : liniştea noctură a mării sudice se înlocuieşte doar cu agitarea şi, poate chiar cu o agitare prea reţinută. *Sonata-Fantezie* apare la Richter mai mult ca o «fantezie» decît ca o «sonată» ;

în ea se evidenţiază nu atît contrastele imaginilor, cît ipostazele unei singure imagini, de bază.

Poezia fină a acestei imagini în mişcare a mării (a „suflului mării", după definirea precisă a lui Neuhaus) este redată de Richter în mod inspirat, şi iarăşi nu cu o «plasticitate» peisagistică (ca în miniaturile lui Ceaikovski), ci „prin intermediul stării sufleteşti", poetizate în stilul lui Tiutcev. Pianistul nu zugrăveşte atît tabloul propriu-zis, cît reprezentarea sentimentelor pe care acesta le-a produs. O asemenea tratare a sonatei, departe de principiile plasticii impresioniste, denotă receptivitatea lui Richter faţă de esenţa poeziei skriabiniene şi pătrunderea în specificul gîndirii compozitorului, specific afirmat chiar în primele etape ale creaţiei sale.

Interpretarea *Sonatei nr. 5* se distinge, de asemenea, prin unitate, claritate, precizie, caracterul activ, hotărît şi plin de bărbăţie (ideea cutezanţei creatoare), opuse liricii gingaşe şi visătoare.

Richter, cu o deosebită sensibilitate şi putere de pătrundere, dezvăluie contradicţiile lumii interioare a compozitorului : sinceritatea profundă a individualităţii sale răzvrătite, senzualitatea extatică a emoţiilor, caracterul abstract al visării romantice. Dominarea elementului luminos în procesul luptei şi învingerii forţelor vrăjmaşe este subliniată cu tact şi delicateţe, astfel, încît *coda* culminantă, de o lumină orbitoare *(con luminosità* şi *estatico),* apare ca un deznodămînt firesc şi optimist al dezvoltării lucrării.

Tema vîrtejului stihinic, care încadrează semnificativ secţiunile principale ale sonatei, reprezentînd începutul şi sfîrşitul, este interpretată de Richter cu extraordinară dezinvoltură. Avînd efectul sonor al unui vuiet surd şi întrerupîndu-se brusc, ea dă posibilitate interpretului să pregătească pe ascultător pentru tema ce urmează, o temă «a tînjirii», specifică lui Skriabin *(Languido).* Richter o cîntă cu un tuşeu de o transparenţă cristalină, cu o delicateţe de acuarelă şi cu respiraţii scurte, «dezvelind» întreaga ei savoare armonică (acorduri «încremenite» în registrul mediu, fără un fundal de başi, creînd impresia de ceva eteric şi iluzoriu). El reuşeşte aici să redea pe deplin imaginea skriabiniană de visare şi, totodată, de încordare chinuitoare. În proza rusă, acest «colorit» romantic al visărilor, acest farmec a fost strălucit zugrăvit de Grin în nuvelele *Pînze roşii* şi *Alergînd pe*

Scanned with OKEN Scanner

valuri; în poezia rusă, de Blok în *Necunoscuta.* Intuind perfect concepţia compozitorului, Richter evită caracterul pur coloristic, impresionist, în interpretarea acestei teme, dînd imaginii o expresivitate romantică, plină de *valoare psihologică.*

Richter cîntă tema principală într-un stil de autentic *volando* — parcă ar pluti în aer — ceea ce e caracteristic lui Skriabin. Aici Richter «planează» parcă într-un ritm de o mare lejeritate şi bogat în armonii noi, tandre, apoi într-un ritm mai complex şi mai învăluit, pînă la punctul de orgă din *fa diez major* — tonalitate care sugerează, potrivit concepţiei lui Skriabin de asociere a culorilor cu tonalităţile, spaţiul albastru, culoarea cosmosului.

Pianistul «împlîntă», cu multă asprime şi incisivitate, în desfăşurarea acestui catifelat *volando,* tema accentuată, autoritară *imperioso,* ca o «izbucnire» neaşteptată a elementului volitiv. Ca urmare, se nasc acorduri pline de neliniște. Richter pătrunde integral sensul indicaţiilor autorului : *sotto voce, misterioso affanato.* Dintre procedeele expresive din acest moment al lucrării, factorul principal este elementul tenebros, tulburător, acumularea energiei potenţiale care-şi croieşte drum în episodul *quasi trombe* în *fortissimo.* Richter aduce în acest episod sentimentul de euforie, de extaz ; e punctul atingerii primului ţel, e prima «culme» după învingerea unui şir de obstacole interioare şi exterioare. Tema secundară poartă acum caracterul liric romantic, deopotrivă pasionat şi meditativ, exprimînd „sentimentele şi imaginile de farmec şi încîntare" (Skriabin).

În expoziţia sonatei, Richter tinde să reflecte însuşiri sufleteşti excepţionale prin fineţea lor şi prin forţa lor de manifestare. Realul şi fantasticul, viaţa şi visul se contopesc într-o imagine unitară. Prin interpretarea *Sonatei nr.* 5, pianistul descoperă în mod convingător nu atît psihologia *compozitorului-gînditor,* cît psihologia *artistului-visător.*

În dezvoltare, Richter reuşeşte să organizeze caleidoscopul rapidelor succesiuni de teme în complexuri unitare de «unde refulante». Acest lucru parcă «concentrează» forma întrucîtva fragmentată, de mozaic, şi astfel uşurează perceperea întregului. Tensiunea emoţională creşte, iar ascultătorul are o senzaţie aproape de sufocare din cauza vitezei undelor care aleargă una după alta, ceea ce face să sporească încor-

Scanned with OKEN Scanner

darea. În repriză, «nivelul emoțional» al expresiei este mai ridicat la Richter decît în expoziție, lucru cît se poate de logic, deoarece aici contrastul dinamic al imaginilor este și mai marcat. Tendința principală a dezvoltării este îndreptarea spre final, spre codă, unde se petrece o extatică schimbare de sens a temei tînguitoare. Pianistul execută vertiginos pasajul de opt măsuri, un vîrtej dansant de mare tensiune, îndrăgit de compozitor, pasaj care precede culminarea din încheiere.

Și iată — pulsația jubilării din finalul cu un colorit specific lui Rerihov, iar apoi o «vinietă» ce se îndepărtează în zbor — totul dispare, «se curmă» pe neașteptate, cum spunea S. I. Taneev.

Foarte unitar realizează Richter și *Sonata nr. 7*. El dozează cu minuțiozitate punctele ei culminante și de aceea cunoscutul episod al sonorităților de clopote (în care parcă ar «erupe» temperamentul lui Richter) apare ca un pisc al intensității emoționale din întreaga lucrare, element tipic romantismului de avînturi extatice al lui Skriabin. Am vrea să ne oprim în mod special asupra interpretării acestei sonate.

Skriabin își considera *Sonata nr. 7* drept cea mai concentrată exprimare, în domeniul pianistic, a concepției sale apropiate misterelor. Dar concepția despre lume și creația genialului artist se găseau într-o relație de o extremă complexitate. Fiind o încercare de exprimare muzicală a unor filozofări vicioase mistico-idealiste, *Sonata nr. 7*, evident, nu ne poate satisface. Dar, din fericire, muzica acestei sonate, în virtutea faptului că *sensul imaginilor ei și influența emoțională sînt considerabil mai largi și mai profunde decît abstracțiunile limitate* (și chiar decît «forma» conținutului programatic propus), reflectă în mod sincer, clar și *inspirat* (deși cît se poate de indirect), unele contradicții ale realității în întruchiparea lor romantico-simbolistă. Iată pentru ce această sonată provoacă totuși un considerabil interes și ne dă o desfătare estetică [1].

Caracterul general al primei secțiuni din tema principală exprimă unitatea dintre imaginile iureșului năvalnic și cele

[1] În legătură cu cele spuse mai sus, aș vrea să amintesc caracterul veșnic viu și imensa influență estetică pe care o au imaginile lui Bach asupra ascultătorului contemporan, cu toate că ele sînt întruchipate în forme ce ne sînt cu totul străine (misse, corale, etc.).

activ-volitive (ultimele predominînd asupra primelor). În admirabila interpretare a lui Sofroniţki, aceste două laturi ale temei sînt «echilibrate» din punct de vedere psihologic. La Neuhaus, imaginile iureşului sînt înăbuşite cu brutalitate de imaginea acţiunii pline de bărbăţie (exclamaţiile ce se repetă de trei ori). La Feinberg şi — într-un mod mai puţin hipertrofiat, dar în felul lui, mai convingător — la Richter, imaginile iureşului sînt cele care predomină (repetări sufocante de acorduri într-un tempo «pustiitor», într-un ritm «sacadat» de triole). Pe baza datelor existente, referitoare la interpretarea *Sonatei nr.* 7 de către compozitorul însuşi, este greu de spus cu precizie care erau intenţiile autorului. Pianistul-Skriabin *reuşea* întotdeauna să realizeze clar şi inspirat imaginea iureşului năvalnic, în timp ce imaginile acţiunii volitive erau uneori «estompate» într-un *mezzo forte* şi apăreau mai mult ca o aluzie decît ca o întruchipare sonoră concretă. Dar acest fapt poate se datora, pur şi simplu, slăbiciunii mîinii lui drepte. În orice caz, cu toate că modul în care Richter tratează prima temă este discutabil, în *momentul interpretării* el cucereşte auditorul, îl captivează. Insuficienta bărbăţie, atenuarea caracterului ferm al primei teme se descoperă abia mai tîrziu în executarea temei secundare, care nu sună la Richter atît de contrastant cum a fost concepută de compozitor. Ce e drept, tocmai acest fel de tratare duce la faptul pozitiv că tema secundară *(avec une céleste volupté)* pare a se desprinde direct din profunzimile temei principale şi punţii *(avec une sombre majesté)*, creînd unitatea de expresie. Richter o interpretează cu o mare delicateţe, respectînd întocmai indicaţia autorului : *avec une profonde douceur*, în care este exprimat lirismul profund uman al concepţiei autorului. ...„Tema secundară din *Sonata nr.* 7, cu «caracterul ei pur mistic» — scrie A. Alşvang — se dovedeşte, la o analiză mai temeinică, a fi o melodie plină de rafinament şi de suavitate, una din acele teme lirice care constituie latura valoroasă a multor opusuri mai timpurii ale lui Skriabin“ [1].

Richter cîntă dezvoltarea sonatei cu un imens avînt şi cu o mare tensiune. Pianistul întruchipează cu multă sensibilitate specificul imaginilor skriabiniene „de cea mai mare

[1] A. Alşvang — **Despre sistemul filozofic al lui Skriabin,** Culegerea **Alexandr Nikolaevici Skriabin,** la a 25-a comemorare a morţii, 1915—1940, Muzghiz, Moscova—Leningrad, 1940, pag. 183.

grandoare, în sfera celui mai mare rafinament" (Skriabin). În sonorităţile de jubilaţie, desfăşurate concomitent pe cele trei registre, Richter reconstituie atmosfera exaltată a romantismului extatic, caracteristic lui Skriabin.

La începutul reprizei pianistul realizează pregnant prima culminare generală a lucrării, lăsîndu-şi totuşi resurse pentru cea conclusivă din codă. Celebrul şi grandiosul episod al sonorităţii de clopote — de extaz — este întruchipat de Richter cu o înaltă expresivitate. Aceasta este culminarea conclusivă *psihologică,* «la limita» tensiunii, după care torentul sonor de clopote ajunge parcă într-un impas — cunoscutul acord «în cinci etaje» cu pauza ce urmează după el. În mod adecvat concepţiei compozitorului, Richter creează aici imaginea unui cataclism, a unei prăbuşiri abisale. Apoi, ca o uşoară «adiere cosmică», se aude un pasaj ce se pierde treptat, după care totul dispare...

Dacă am lua ca atare consideraţiile skriabiniene, această sonată ar fi o încercare de a zugrăvi un cataclism al universului, urmat de «dematerializarea» lui. Dar acest programatism este extrem de convenţional şi artificial. Şi, desigur, nimeni nu s-ar fi gîndit vreodată la asemenea tălmăciri subiectiviste ale programatismului sonatei, dacă ele n-ar fi fost «erijate», în acel timp, de prieteni ai compozitorului, înclinaţi spre speculaţii mistice.

Mult mai preţios şi mai important este ceea ce se percepe direct şi are *semnificaţie generală* în imaginile muzicale propriu-zise, «reconstituite» de un eminent interpret : visul, deşi nebulos şi sumbru, totuşi de o clocotitoare răzvrătire romantică, năzuinţa titanică a artistului, precum şi imaginea neliniştii, determinate de catastrofa socială care se accentua în anii premergători primului război imperialist.

Richter a ajuns să stăpînească în mod strălucit particularităţile ritmice la Skriabin, conflictul tendinţelor contradictorii : «micro-ritmul» (*rubato* în limitele unui motiv, sau fraze) şi «macro-ritmul» vorbind convenţional, metrica în interiorul întregii construcţii). Această particularitate de limbaj muzical la Skriabin rezultă, pe o cale foarte complexă, din contradicţiile gîndirii sale muzicale-estetice în general (coexistenţa tendinţelor spre libertatea improvizatorică, pe de o parte, cu logica schematică a construcţiei, de altă parte). Astfel, în ce priveşte agogica lucrărilor compozitorului (la

Scanned with OKEN Scanner

fel ca la Sofroniţki şi Neuhaus), caracterul improvizatoric al tempoului se îmbină la Richter cu tendinţa păstrării carcasei metrice, a «pulsaţiei» uniforme. Răririle şi accelerările «se compensează» ulterior, aproape totdeauna, în chip imperceptibil. Termenul *«rubato»* (de la *rubare)* înseamnă în sens literal «răpit», «furat», adică un tempo din care a fost «răpită» o parte a timpului din măsură. Liszt, clarificînd elevilor săi esenţa noţiunii de *rubato,* spunea : „Vedeţi crengile cum se clatină şi frunzele cum se mişcă şi se agită ? Trunchiul şi cioturile se ţin tare — iată ce este *rubato*“ [1].

Natura psihică nervoasă şi fină a lui Richter se caracterizează, în acelaşi timp, prin aptitudinea sa pentru o înaltă organizare, pentru un autocontrol intelectual hotărît, aptitudine deosebit de prielnică pentru a reda schimbările rapide ale stărilor sufleteşti şi ale imaginilor din muzica lui Skriabin. Simţul măsurii, puternic dezvoltat la pianist, nu permite aproape niciodată transformarea tensiunii emoţionale acute, de factură romantică, în exagerare expresionistă sau în agitare şi fragmentare neurastenică, acestea fiind incompatibile cu sublimul autentic :

Slujirea muzelor nu rabdă agitare ;
Sublimul trebue să fie măreţ.

Dintre *Miniaturi,* strălucit interpretate de Richter, vreau să mai remarc o serie de *Studii op. 8, op. 42* şi *Studii în cvinte, op 65, Patru preludii, op. 37* (în special *Preludiile în fa diez major* şi *în si bemol minor), Două preludii, op. 39, Filă de album* şi alte cîteva lucrări din diferite perioade de creaţie ale compozitorului ; dintre formele mari, în afara celor menţionate pînă acum — *(Sonata nr. 5 şi nr. 7)* — vreau să mai amintesc *Sonata nr. 9.*

---

[1] Romann L. — **Franz Liszt als Künstler und Mensch (Franz Liszt ca artist şi om).** Vol. II, Leipzig, 1880—1894, pag. 105.

CAPITOLUL AL CINCILEA

COMPOZITORII SOVIETICI

Artistul-interpret insuflă viață muzicii interpretate.

E. YSAYE

1. *Prokofiev*

Am spus anterior că Richter este unul dintre cei mai convinși și mai activi propagatori ai muzicii compozitorilor sovietici.

Creația lui Prokofiev formează partea centrală a interpretărilor lui Richter din domeniul muzicii sovietice. Aprofundarea muzicii genialului compozitor sovietic, comuniunea creatoare cu acesta, prezentarea în primă audiție a unei serii de lucrări și propagarea activă a creației prokofieviene sînt laturi de o deosebită semnificație și importanță obștească a activității de pianist a lui Richter.

După ce își auzea piesele interpretate de către Richter, Prokofiev spunea că „propria sa lucrare i se părea ceva nou, ca și cînd ar fi auzit-o pentru prima dată„ [1]. Referitor la interpretarea *Sonatelor nr. 7* și *nr. 8* Prokofiev scrie și în *Autobiografie*: „[...] am scris *Sonatele nr. 7* și *nr. 8*, interpretate de curînd de Sviatoslav Richter și Emil Ghilels cu pătrundere și strălucire“ [2]. Lui Richter compozitorul de multe ori i-a „arătat noile sale lucrări, consultîndu-se în timpul elaborării lor“ [3].

---

[1] Amintirile soției compozitorului M. Mendelsohn-Prokofieva, **Despre Serghei Sergheevici Prokofiev.** Culegerea **S. Prokofiev.** Materiale. Documente. Amintiri, Muzghiz, Moscova, 1956, pag. 209. În cazul de față este vorba despre **Sonata nr. 7, Viziunile fugitive** și piesa **Cearta** din baletul **«Cenușăreasa»** în interpretarea lui S. Richter.

[2] Idem, pag. 125.

[3] Idem, pag. 261.

Richter a fost primul interpret al *Sonatei nr. 7* (1943), al *Sonatei pentru violoncel şi pian* (1950), al *Sonatei nr. 9* (1951), al *Simfoniei concertante pentru violoncel şi orchestră* (1952) — ca dirijor — precum şi al altor lucrări [1].

Despre dragostea sa faţă de creaţiile lui Prokofiev în general şi faţă de sonatele lui în special, Richter scria : „[...] deosebit de dragi îmi sînt a opta şi a noua. *Sonata nr. 8* este o lucrare monumentală, apropiată de simfonie prin forma ei şi plină de profunde generalizări filozofice. Fiecare interpretare a acestei sonate este un mare eveniment în viaţa mea artistică“.

Interpretul *Sonatei nr. 9* de Prokofiev trebuie să învingă destule dificultăţi ascunse. Luminoasă, cu un caracter intim, de cameră, ea tăinuieşte bogăţii ce nu se pot descoperi dintr-o dată. Această sonată, lipsită de orice fel de efecte exterioare, îmi este scumpă datorită purităţii şi sincerităţii cu care se conturează în ea concepţia autorului“ [2].

Problema interpretării creaţiei lui Prokofiev este, în esenţă, problema interdependenţei *tradiţiilor* şi *inovaţiilor* în interpretare. Firește că principiile interpretării muzicii lui Prokofiev se întemeiază pe creaţia însăşi a compozitorului. Unitatea tradiţiilor şi a inovaţiilor este trăsătura primordială a celor mai valoroase lucrări ale lui Prokofiev, iar această unitate trebuie să fie reflectată organic de către interpret. Tendinţa de a «rupe» creaţia lui Prokofiev de toată dezvoltarea premergătoare a muzicii ruse a fost greşeala fundamentală pe care au făcut-o primii interpreţi ai lucrărilor sale. Aceştia vedeau în muzica lui Prokofiev doar «antiromantismul», fronda împotriva elementului emoţional, disprețul faţă de tot ce e sincer-uman, psihologic. Ei nu observau marele umanism al imaginilor muzicale, exprimat uneori într-o formă mai deghizată. Însuşi Prokofiev, lăsîndu-se influenţat de «moda timpului», *s-a jenat* multă vreme să releve, cu since-

---

[1] Richter poate fi considerat în mod convenţional şi ca primul interpret al **Sonatei nr. 6** (prima audiţie **publică** de la 14 octombrie 1940 în sala mică a Conservatorului din Moscova), deoarece, la 8 aprilie 1940, autorul a interpretat-o numai la radio.

[2] S. Richter — **Cîteva gînduri despre muzica sovietică.** „Sovietskaia muzîka“, 1956, nr. 1, pag. 39 şi 41.

Scanned with OKEN Scanner

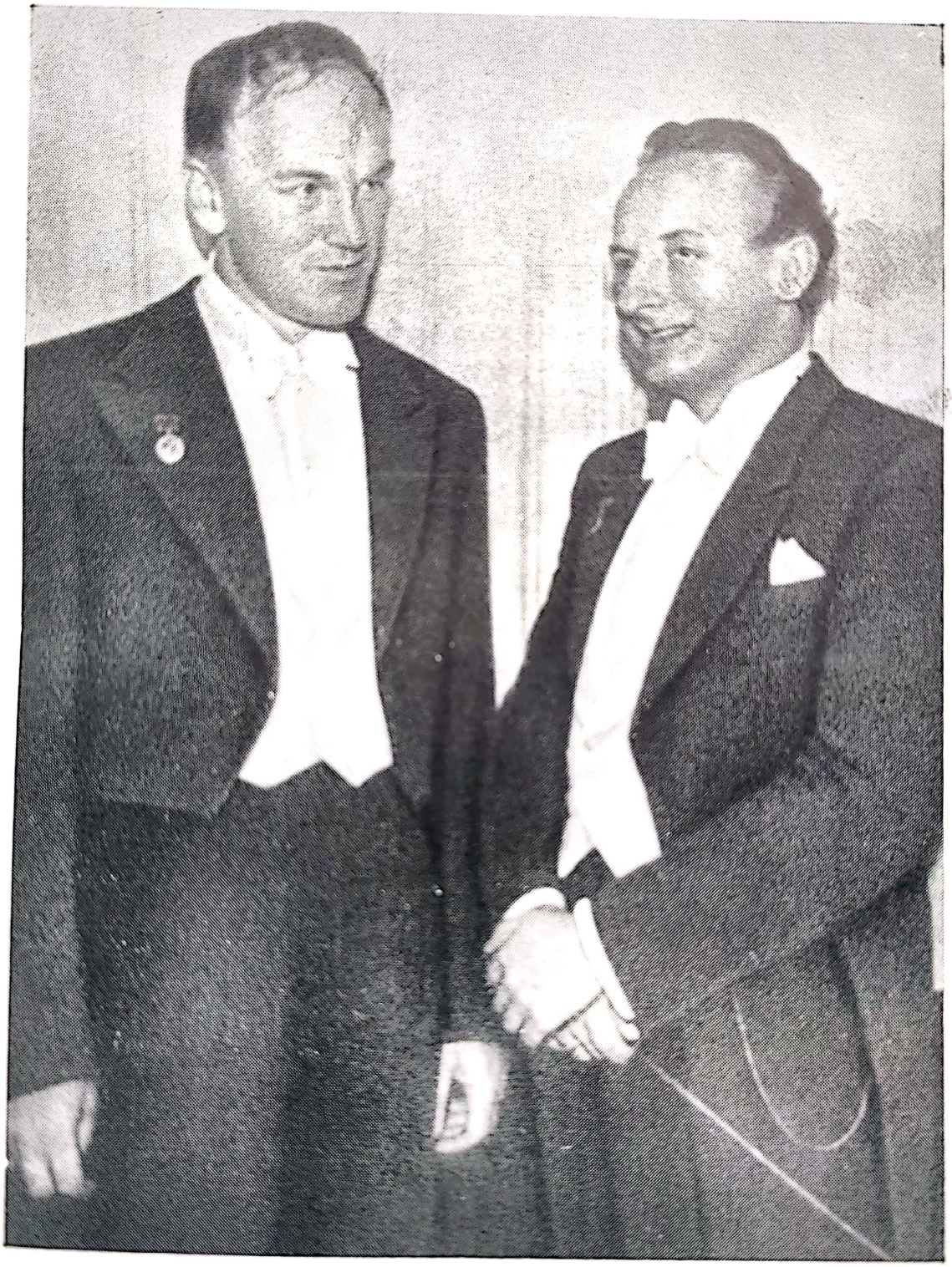
ritate, cele mai calde, «cele mai umane» sentimente; se ruşina să le exprime nu numai în creaţia componistică, dar şi ca interpret. Asemenea lui Maiakovski, el parcă „îşi strîngea de beregată propriul său cîntec". Prin acest fapt, Prokofiev, cu autoritatea sa de compozitor-pianist, susţinea o eronată tendinţă interpretativă în tratarea propriilor sale lucrări.

Simplificînd şi exagerînd întrucîtva lucrările pentru a «concretiza», putem spune, că timp de mulţi ani se obişnuia a se considera că interpretarea creaţiei lui Prokofiev cu cît se îndepărtează mai mult de tradiţiile de interpretare ale măreţei muzici din trecut, cu atît este mai bună. Această poziţie radical greşită, dar care din nefericire a fost, un timp, adînc înrădăcinată, a abătut de la interpretarea lucrărilor lui Prokofiev pe mulţi chiar dintre cei mai mari pianişti contemporani cu compozitorul (Rahmaninov, Hofmann, Orlov, Schnabel, întrucîtva Igumnov şi alţii). Totodată, ea a atras un mare număr de pseudo-inovatori, «pianişti-urbanişti», spre trăsăturile cele mai puţin valoroase, pe alocuri chiar modern-iste, ale artei lui Prokofiev. Aşa s-a format un stil de interpretare a creaţiei compozitorului «pe picior de egalitate» (!) cu Hindemith, Krzenek, Stravinski din perioada tîrzie. Tratarea urbanistică, în decursul unei perioade îndelungate, a fost predominantă în străinătate, şi într-o bună măsură şi în U.R.S.S. (de exemplu, la A. Kamenski şi în general la mulţi pianişti din Leningrad).

La consolidarea acestei concepţii false asupra interpretării muzicii lui Prokofiev şi-a adus contribuţia şi activitatea vulgarizatoare a *Asociaţiei muzicienilor proletari*. În revista R.A.P.M.-ului, „Muzicianul proletar", arta lui Prokofiev era respinsă în întregime, cu superficialitate, deoarece erau remarcate numai trăsăturile de modernism şi formalism.

Richter a început să se intereseze de lucrările lui Prokofiev atunci cînd reconsiderarea stilului de interpretare al creaţiei compozitorului prindea să se contureze. Încă de la sfîrşitul deceniului al patrulea au început să fie subliniate în lucrările lui Prokofiev nu numai prezenţa «îndrăznelii distructive», a presiunii stihinice, a elementului activ şi dinamic, ci şi trăsăturile lirismului tandru şi cald, exprimarea sinceră, «directă» a sentimentelor omeneşti.

Scanned with OKEN Scanner



S. Richter și dirijorul A. Iansons

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Desigur, lirica lui Prokofiev, unică prin originalitatea ei, nu este asemănătoare exprimării declarative din lirica lui Liszt, nu este «sinceritatea» chopiniană, ce pătrunde în adîncul sufletului, nu este expresia deschisă, cantabilă care se revarsă larg din creaţia lui Ceaikovski. Este lirica unui discurs muzical reţinut, dar de o extremă sinceritate, este lirica purităţii sentimentelor şi a unei mari, deşi tăinuite, călduri sufleteşti. Este expresia umanismului luminos şi senin al artistului, opus imaginilor obscurităţii şi răului, cruzimii şi ipocriziei în relaţiile dintre oameni. De aici, poezia de basm pentru copii a liricii lui, veridicitatea cristalină a expresiei, puritatea imaginilor, proprie doar sufletului infantil, neatins de «grimasele» vieţii. Aici, în latura lirică, s-a relevat poate mai mult decît în oricare alta, unitatea tradiţiilor şi a caracterului inovator al artei lui Prokofiev.

Acest aspect «secundar» din muzica lui Prokofiev, considerat la început nu prea caracteristic, dar în realitate foarte important şi esenţial, a fost evidenţiat pentru prima oară, la sfîrşitul deceniului al treilea, de Vladimir Sofroniţki, cu toată îndrăzneala creatoare proprie unui mare artist. Concepţia interpretativă a lui Sofroniţki nu a fost recunoscută atunci, şi i s-a adus pianistului reproşul unei «exagerate romantizări» a lui Prokofiev, reproşul «trecerii» compozitorului din sec. XX în sec. XIX ş.a.m.d. În acelaşi timp, ceea ce realiza Sofroniţki cu înzestrarea lui deosebită, cu capacitatea de a pătrunde intuitiv esenţa muzicii, cu măiestria de a-şi întruchipa artistic concepţiile, depăşea pe mulţi.[1] Dar terenul pentru reconsiderarea interpretativă generală a «stilului prokofievian» nu era încă pregătit : însăşi lucrările lui Prokofiev, din care nu lipsesc contradicţiile, mai tăinuiau încă, în străfundul lor, această expresivitate lirică. Compozitorul, atît în creaţie, cît şi în interpretare, îşi valorifică insuficient, cu prea multă ezitare, talentul liric.

Acest admirabil lirism al muzicii lui Prokofiev, în opoziţie cu elementele de urbanism şi de grotesc, a fost, cum am mai spus, îndrăgit şi păstrat cu grijă de arta interpretativă a lui Sofroniţki ; iar mai tîrziu, a fost cultivat şi dezvoltat de

[1] Vezi expunerea amănunţită în lucrarea: V. Delson — **Vladimir Sofroniţki,** Muzghiz, Moscova, 1959, capitolul **Beethoven şi Prokofiev.**

alţi mari interpreţi, în primul rînd de D. Oistrah [1], apoi de M. Rostropovici, Z. Doluhanova şi S. Richter. De asemenea, nu trebuie trecută cu vederea importanţa pe care au avut-o, în «reconsiderarea interpretativă» a muzicii lui Prokofiev articolele din presă ale unor eminenţi muzicieni din U.R.S.S. (articolele pline de talent ale lui I. Glebov, cu tot caracterul lor contradictoriu şi în unele cazuri chiar cu consideraţii evident greşite, articolele lui N. I. Miaskovski, prieten şi coleg al lui Prokofiev).

În anul 1942, la Leningrad, care se afla atunci sub blocadă, B. Asafiev, într-un articol despre Prokofiev, scria: „Începînd aproximativ cu *Sonata nr. 2*, am adunat, în observaţiile mele asupra lui Prokofiev, «paginile lui lirice» şi intonaţiile meditative. Puţin cîte puţin, în spatele arsenalului de suliţe, darde, arbalete şi alte «arme» ale ironiei, am început să întrevăd, mai clar, «grădina singuratică» a lirismului ca un izvor curat, rece şi cristalin, în afara oricăror «isme». De atunci n-am mai crezut în «măştile» grotescului, ironiei, batjocurei; eram convins că talentul lui Prokofiev poartă în sine o muzică profund umană... Dacă sesizezi caracterul liric din muzica lui Prokofiev, dincolo de toată «suprastructura de atacuri neîndurătoare» deslueşti sinceritatea, generozitatea şi gingăşia mîngîietoare a sentimentelor. Astfel, rămîi convins de sensul profund uman al creaţiei compozitorului...“ [2].

Dar această concepţie nouă asupra stilului interpretativ prokofievian şi-a primit o deplină recunoaştere în presă doar de puţin timp, în urma apariţiei culegerii amintite mai sus *S. S. Prokofiev. Materiale. Documente. Amintiri*, sub îngri-

---

[1] Relatînd modul în care D. Oistrah abordează creaţia lui Prokofiev şi, mai ales, primul **Concert pentru vioară**, I. Iampolski scrie: „El a citit într-un fel nou textul prokofievian. Spre deosebire de maniera violonistului Iosef Szigeti de a interpreta lucrările lui Prokofiev, artistul a reuşit să dezvăluie baza realistă şi naţională a muzicii compozitorului. Szigeti subliniază în muzica lui Prokofiev trăsăturile «neobişnuitului», grotescul, sarcasticul, extravaganţa ritmică. Oistrah, în schimb, consideră concertul de Prokofiev ca pe o lucrare profund poetică al cărei lirism luminos şi al cărei caracter feeric, sînt legate de clasicismul rus. De aici ia naştere un mod de tratare cantabil, expresiv, datorită căruia principala temă lirică a concertului impresionează atît de mult...“ (I. Iampolski — **David Oistrah**, Filarmonica de Stat din Moscova, 1958).

[2] B. Asafiev—**Serghei Prokofiev**, „Sovietskaia muzîka”, 1958, nr. 3.

jirea lui S. Șlifștein. Aici au fost reunite și concentrate acele teze pe care le-am expus mai înainte, exprimate în mod deschis, și în primul rînd de Prokofiev însuși.

„Lirismul multă vreme nu a fost înțeles și, nefiind stimulat, s-a dezvoltat încet. Dar ulterior i-am acordat o atenție din ce în ce mai mare“ [1].

Aproape același lucru spune și Kabalevski, în ianuarie 1927, la prima revenire din străinătate a compozitorului: „Cu vigoarea imensului său talent de interpret, Prokofiev *ne-a revelat toată bogăția sentimentelor lirice din muzica sa, care pînă atunci trecuse neobservată...*“ [2].

Aceleași idei sînt exprimate de Neuhaus [3] și Oistrah [4], iar coincidența este de-a dreptul uimitoare. Și toate acestea în pofida faptului că interpretările lui Prokofiev însuși, în ce privește dezvoltarea «liniei lirice», rămîneau oarecum în urmă față de creația lui, unde această tendință devenise pe deplin evidentă. «Povara» trecutului pianistic (mergînd pînă la deprinderi de ordin pur tehnic, poziția mîinilor, metodele de emitere a sunetului) apăsa încă asupra lui Prokofiev cu mai multă putere decît balastul influențelor din trecut ale «pianisticii urbanistice».

Caracterizînd specificul de interpret al pianistului Prokofiev, Neuhaus arată că „ieșind pe scenă, el își îmbracă în frac nu numai trupul ci și emotivitatea“ [5].

Dacă problema «liniei lirice» din muzica lui Prokofiev și a necesității reflectării specificului ei în interpretare este suficient de clară, în schimb problema așa-numitei «linii *toccato*» din arta lui de compozitor și interpret, a importanței și contradicțiilor acestei linii încă nu a fost destul aprofundată.

„...În muzica lui Prokofiev este extrem de puternic elementul dinamismului ca atare, al «mișcării pentru mișcare»; peste un sfert din toate compozițiile lui se caracterizează prin acest *toccato*“ — remarcă Neuhaus [6]. Fără îndoială că,

---

[1] Culegerea citată, pag. 32.
[2] Idem, pag. 247 (sublinierea mea — V. D.).
[3] Idem, pag. 276. Neuhaus descrie impresia pe care i-a produs-o felul de a cînta la pian al lui Prokofiev însuși.
[4] Idem, pag. 282. Este vorba de concertele date de Prokofiev la Odesa la 14 și 15 aprilie 1927.
[5] Culegerea citată, pag. 276.
[6] Idem, pag. 271.

în această direcţie, s-au exercitat, mai mult, asupra lui Prokofiev influenţele dăunătoare ale «urbanismului muzical», ale experimentării constructiviste, tendinţa spre o «acţiune distructivă», în sine, a tuturor normelor estetice. Compozitorul se eliberează cu multă greutate de recidivele acestor tendinţe în creaţia sa pianistică (lucrări ca *Poveştile bunicii bătrîne* sau unele *Viziuni fugitive* lirice constituie excepţii), şi orice încercare de a separa lucrările lui, chipurile, «pur realiste» de cele «pur experimentale», ar însemna o schematizare simplistă.

Această «linie *toccato*», pe larg inteligibilă şi profund contradictorie, trebuie să fie analizată sub două aspecte, cu surse şi sensuri diferite şi totodată cu orientări principiale diferite. Prokofiev însuşi o percepea şi o considera la început doar ca o «acţiune distructivă» şi o dezvăluia în arta sa interpretativă în virtutea acestui punct de vedere. De aici a rezultat o hipertrofiere a trăsăturilor de negare a tuturor tradiţiilor anterioare din propria lui pianistică. Nu rareori, din cauza acestei laturi negative, strîns legate de cultura dăunătoare a «pianisticii urbanistice», se pierdea latura pozitivă — dinamismul exuberant — caracterul ferm, clocotirea forţelor entuziaste şi nestăvilite ale tinereţii (chiar dacă nu şi-au găsit totdeauna cea mai adecvată formă de exprimare).

Vocea omenească (tratarea vocală a pianului) se îneca într-un instrumentalism absolutizat (de aici tratarea excesiv percutantă a sonorităţilor pianului în maniera de interpretare a tînărului Prokofiev, precum şi a primilor interpreţi ai creaţiei lui, în special peste hotare). Această continuă «ciocănire» şi «bubuire» a tuturor temelor dinamice şi toccate a devenit, în primii ani de interpretare a lucrărilor lui Prokofiev, un fel de normă estetică a stilului său creator şi pianistic (la fel ca şi «tăinuirea totală» a elementelor cu caracter liric).

În acest fel era tratată (iar uneori, în mod greşit, se mai tratează şi în prezent) *Toccata, op. 11*, piesă plină de optimism robust şi de încredere în viaţă, aşa erau interpretate imaginile iureşului năvalnic din *Sonata nr. 3*, sau chiar celebrul *Preludiu op. 12*, evidenţiindu-se trăsăturile excentrice în dauna imaginilor avîntate, luminoase, surîzătoare. În primul *Concert pentru pian* era subliniat de predilecţie «spiritul de competiţie», care bineînţeles nu are o importanţă hotărîtoare şi

Scanned with OKEN Scanner

independentă, cu toate că ocupă un anumit loc în lucrare. Elementul secundar era luat drept fundamental, particularul — drept general, fenomenul — drept esență, iar forma se rupea de conținut.

Confirmînd ulterior în *Autobiografie* «valoarea secundară» a «liniei toccato-motoare», *Prokofiev condamna prin aceasta tocmai latura ei urbanistică* [1].

Repetăm : Prokofiev nu rareori a contribuit el însuși la întărirea înțelegerii greșite a stilului *«toccato»* (la fel ca și la «ignorarea» caracterului liric), în special în primii ani de activitate concertistică, prin aspectul impresionant al interpretărilor sale, chipurile, «emoționale».

Interdependența creației și interpretării poate fi definită, la Prokofiev, în felul următor : cu cît Prokofiev se îndepărta mai mult în creația sa de tendințele «urbaniste» distructive, cu cît descătușa mai mult elementele lirice, cu atît arta lui panistică căpăta o mai mare, mai directă expresivitate și un caracter mai emoțional ; sunetul devenea mai cald, tușeul mai puțin dur, fraza mai expresivă. Transformările din evoluția artei interpretative a lui Prokofiev au început să se vădească încă din a doua jumătate a deceniului al treilea, întrerupîndu-se la granița dintre deceniul al patrulea și al cincilea. În ultima perioadă a vieții, Prokofiev n-a mai apărut ca solist (din cauza bolii și pentru a-și cruța forțele în vederea activității creatoare), și se pot face doar presupuneri asupra schimbărilor ce s-ar fi petrecut ulterior în gîndirea lui de interpret, corespunzătoare cu marea dezvoltare și cu transformările capitale din creație.

Richter posedă toate calitățile necesare unei desăvîrșite interpretări a creației lui Prokofiev. În arta lui există energie bărbătească, un dinamism hotărît și impetuos, o caldă sinceritate, farmec și finețe, un avînt nemărginit al virtuozității și o simplitate pregnantă a imaginii artistice. Multe din lucrările lui Prokofiev, în interpretarea lui Richter, sună într-adevăr unic, de neuitat : *Sonatele nr. 6, nr. 7* și *nr. 9, Concertele nr. 1* și *nr. 5*, piesa *Cearta* și *Valsul Cenușăresei și al prințului* din baletul *Cenușăreasa, op. 102*, unele *Viziuni fugitive* (spre exemplu *nr. 18)* și altele.

Recunoașterea lui Richter ca un interpret de o valoare unică a creației lui Prokofiev a început o dată cu strălucita

[1] **Culegerea citată, pag. 31.**

interpretare a *Sonatei nr. 6*, în octombrie 1940, — o interpretare îndrăzneaţă — plină de temperament şi de nemărginită libertate. Punctul culminant din dezvoltarea primei părţi — imaginea unei dezlănţuiri a forţelor răului — literalmente «îţi tăia respiraţia». Sonata se desfăşura într-un conflict dus pînă la limită, într-o opoziţie acută a elementelor contrastante. «Barbaria» şi «furia» erau înlocuite cu o poezie tandră (partea a treia în formă de vals), cruzimea şi răutatea, cu un lirism plin de gingăşie.

În luna mai 1942, compozitorul a terminat la Tbilisi *Sonata nr. 7*, dar abia în luna ianuarie a anului următor, după sosirea lui Prokofiev la Moscova, ea a fost transmisă lui Richter. Pianistului i-a plăcut atît de mult încît a învăţat-o într-un timp «record», în patru zile! La 18 ianuarie 1943 Richter a cîntat în cadrul unui concert, în primă audiţie, această sonată, repurtînd un adevărat triumf.

Interpretarea *Sonatei nr. 7*, în anumite privinţe, este extrem de caracteristică pentru arta lui Richter. Admirabilele trăsături volitive ale talentului său s-au relevat, aici, în modul cel mai strălucit. Intonaţiile extrem de tăioase, de iritare nervoasă, din tema principală a primei părţi, sînt realizate de Richter clar şi răspicat, cu o hotărîtă înfăţişare a intenţiilor şi cu o perfectă stăpînire interpretativă, care este în măsură să înfrîneze orice dezlănţuire. Pianistul creează parcă puncte «de sprijin» în jurul cărora «admite» un vîrtej al forţelor sălbatice, al pasiunilor aprige. Acestor forţe li se dă drumul «în arenă», dar se simte în fiecare clipă că interpretul *poate* să le întoarcă înapoi, poate să le oblige să i se supună, pe scurt, le conduce după plac. Construcţia ritmică apare limpede, tuşeul sonor devine sec, arid, iar asprimii din armonie îi corespunde asprimea «discursului interpretativ».

În tratarea melancolicei teme secundare, Richter transferă imaginea anterioară pe «planul amintirilor», dar nu o «elimină». Realitatea înfricoşătoare şi ameninţătoare este învăluită doar pentru un timp de o toropeală ca de basm, pentru ca apoi să apară în faţa ascultătorului în toată furia şi duritatea sa, într-o formă mai dinamizată (în dezvoltare). Tocmai *asprimea* plină de răutate este acel detaliu nou şi important al imaginilor temei principale din prima parte, creat de Richter în urma pătrunderii profunde în esenţa concepţiei compozitorului. Şi iată că, dezvăluite şi tălmăcite sub *acest*

Scanned with OKEN Scanner

aspect, imaginile primei părți din *Sonata nr. 7* încep, într-adevăr, să sugereze forțele răului cumplit, mecanizate și antiumane, ale barbariei fasciste. „Această piesă este, în felul ei, tot atît de caracteristică pentru Rusia zguduită de război, ca și *Simfonia VII* de Șostakovici" — remarca referitor la *Sonata nr. 7* criticul muzical al ziarului american „Chicago Sun" [1].

Richter interpretează partea a doua — *Andante caloroso* — cu mult farmec, cu un caracter visător, de basm, dînd senzația unei adînci liniștiri, care alungă imaginile tumultuoase din prima parte. Liniștea ritmului, largheța tempoului cantabilitatea baritonală, tandrețea și lumina coloritului general nu fac decît să întărească conflictul dramaturgic al imaginilor opuse. Dacă în prima parte este scos în evidență elementul ritmic, în a doua se pune în valoare importanța cantilenei și a armoniei. Violența se opune iubirii, răul — binelui, cruzimea — gingășiei, hidoșenia — frumuseții. Timpul încetează să mai pulseze, se topește în cantilenă, devenind infinit...

Cu atît mai aprig «se năpustește» toccata sacadată din final. Aceasta constituie una din culmile măiestriei artistice și a rezistenței de virtuozitate a lui Richter. Aici, în final, Richter reușește să creeze admirabil o imagine unitară și unică de forță uriașă, de iureș stihinic ce mătură totul în cale. Interpretarea este de anvergură monumentală, iar ușurința tehnică entuziasmează. Richter nu subliniază atît de tăios ca Sofroniţki cunoscuta figură ritmică obstinată din bas, pe el îl preocupă mai mult mișcarea generală, cursivitatea ritmică, fresca marelui tablou, creat de penelul îndrăzneț al unui artist genial, vîrtejul implacabil care pustiește totul.

Între marile realizări ale lui Richter. în sfera muzicii lui Prokofiev, trebuie amintită și interpretarea vădit subapreciatei (pînă în prezent) *Sonate nr. 9*, acest «cîntec de lebădă» al compozitorului în domeniul pianistic. Cu tot caracterul de sonatină și de o oarecare «împăcare» a imaginilor, ea este foarte valoroasă prin luminozitatea ei. Această lucrare nu are egal printre lucrările compozitorului în ceea ce privește puritatea și relieful desenului, prospețimea și sinceritatea emo-

[1] Citat din cartea I. Nestiev — **Prokofiev.** Muzghiz, Moscova, 1957, pag. 356. (În America, **Sonata nr. 7** a fost interpretată cu un imens succes, în primă audiție, de W. Horowitz.

Scanned with OKEN Scanner

ţiilor, lirismul senin, dublat de un umor naiv, vigiuros. *Sonata nr. 9* premerge optimismului din *Simfonia VII.*

Richter interpretează *Sonata nr. 9* într-un mod deosebit de închegat, realizînd o trainică legătură între schimbările de atmosferă. Datorită concepţiei interpretative echilibrate, diversele elemente se organizează cu naturaleţe, fără «cusături». Opoziţia subliniată a părţilor lirice (prima şi a treia) cu caracterul de *scherzando* al părţilor a doua şi a patra parcă ar rezolva «problema monotoniei» din complexul de imagini al lucrării, în esenţă lipsite de conflict dramatic. Pianistul dezvăluie bogăţia şi multilateralitatea caracterului liric al sonatei: seninătatea şi meditarea pastorală, veselia naivă, atmosfera de basm şi întrucîtva convenţională, mecanică, de marionetă — totul îşi găseşte locul, — totul se reliefează cu măsură, clar, fără afectare, veridic, simplu şi cu discreţie. Richter tinde să comunice ascultătorului frumuseţea *lirismului discret.* În felul său de a «desluşi» sonata, acesta este elementul de bază, esenţa, laitmotivul psihologic, ideea principală. Sentimentul de bucurie copilărească ce apare aici nu înlocuieşte discreţia lirică, ci poate că, din contră, o completează.

Cu o calmă contemplare interpretează Richter începutul sonatei — tema principală a primei părţi. Această imagine muzicală aminteşte de lirismul reţinut şi sever al personajului Andrei Bolkonski din opera lui Prokofiev *Război şi pace.* În schimb, desfăşurarea ulterioară a muzicii — motivele lejere din punte şi din tema secundară — duce, în tratarea lui Richter, la asocieri cu imaginile comice-galante din *Cenuşăreasa,* imagini «fără însemnătate» şi «de basm». Cam despre aceleaşi asocieri vorbea în mod judicios Nestiev, în cartea sa *Prokofiev.* Dar nu în orice interpretare ele sînt în aceeaşi măsură sesizabile, nu întotdeauna devin o «necesitate firească» a perceperii. Importanţa generală, obiectivă, a gîndirii în imagini a marelui interpret constă în coeziunea şi viabilitatea reprezentărilor lui sonore.

În *Scherzo*-ul din partea a doua, Richter tinde parcă să accentueze caracterul de ficţiune a tot ce se petrece, executînd în mod provocător pasajele viguroase şi figurile ritmice pregnante (corespunzător îndeaproape concepţiei autorului). Interpretarea finalului, cu o sonoritate luminoasă, sugerează jocul copiilor într-o zi senină de iarnă. Cred că, pur şi simplu,

nu se poate realiza mai delicat și mai deplin caracterul programatic al imaginilor acestei sonate.

Richter este un eminent interpret al primului *Concert pentru pian și orchestră*. Înregistrată pe disc micro de „Aprelevski Zavod", interpretarea acsetui concert a făcut înconjurul lumii, stîrnind nenumărate aprecieri entuziaste în Anglia, Franța, S.U.A. și Canada. Se pare că, în interpretarea lui Richter, episodul median meditativ (*Andante assai* în *sol diez* minor) și tragica temă secundară cu caracterul ei fantastic *Meno mosso*, în *mi* minor), pentru prima dată se percep ca niște oaze lirico-romantice, între temele imperative, dinamice, și de o virtuozitate provocatoare. Fără îndoială că interpretarea este extrem de strălucitoare și desăvîrșită din punct de vedere tehnic, dar gradul de *expresivitate* al realizării imaginilor s-a dovedit a fi factorul decisiv al acestei noi și valoroase înțelegeri. Și e adevărat că nu lipsesc oarecare contradicții, din cauza concepției declarativ-polemice (orientării antitradiționaliste) a pianistului.

În *Concertul nr. 5*, Richter, cu o mare expresivitate, evidențiază episoadele liricii luminoase în detrimentul dinamismului aspru *toccato*. Astfel, tema secundară din prima parte, tema de «gavotă» din partea a doua, tema în gen de «cîntec de leagăn» din partea a patra și începutul finalului combat «cu succes» caracterul general al primei părți și al toccatei din partea a treia. Ca urmare, se atenuează asprimea excesivă a multor episoade, iar concertul în întregime poate fi perceput mai armonios.

Interpretarea de către Richter a *Concertului nr. 5* de Prokofiev în stagiunea 1957/58, împreună cu orchestra din Philadelphia, sub conducerea lui E. Ormandy, a făcut să fie privită într-un mod oarecum diferit această lucrare, care adesea este declarată cu prea multă grabă ca modernistă. Ne amintim cu acest prilej cuvintele înflăcăratului artist Ysaye: „Artistul-interpret insuflă viață muzicii interpretate!" Am vrea să reproducem și remarca lui N. I. Miaskovski referitoare la *Concertul nr. 5* (o notiță din caietul lui zilnic, datînd din 9 martie 1941): „Compoziția este puțin plăcută în părțile I și III și foarte bună în IV și V".

În *Valsul Cenușăresei și al prințului*, Richter redă cu mult farmec imaginea gingașă de iubire, descriind cu finețe mișcarea, transformarea ei sufletească. În piesa *Cearta*, din

Scanned with OKEN Scanner

același balet, din nou uluiește măiestria pianistică a interpretului, realizarea desăvîrșită a intențiilor interpretative. După interpretările excepționale ale lui Richter, aceste piese încep să-și cucerească cu repeziciune un loc temeinic în repertoriul de concert al pianiștilor.

În *Viziuni fugitive*, Richter își dezvăluie pe deplin capacitatea de a exprima caracterul aparte al liricii intime prokofieviene. Această interpretare provoacă unele asocieri, aparent paradoxale, cu imaginile muzicii lui Schubert în tratarea aceluiași pianist, asocieri pe linia autoîngrădirii, reținerii și purității de întruchipare a sentimentelor lirice. Căci lirica lui Prokofiev, la fel ca și cea a lui Schubert, nu admite acea expresivitate deschisă care este proprie, de exemplu, liricii lui Ceaikovski și lui Rahmaninov.

Richter este un extrem de interesant tălmăcitor al *Sonatei nr. 8* — una din lucrările cele mai complexe ale lui Prokofiev, — precum și al unei serii de lucrări de ansamblu. Nu ne propunem să punem aici în lumină, în mod amănunțit, tot ce cîntă Richter din creația compozitorului, care-i este atît de apropiat ca spirit și ca pianistică. «Prokofiev și Richter» poate constitui tema unui studiu special, poate chiar în mai mare măsură decît «Prokofiev și Doluhanova», «Prokofiev și Oistrah», sau «Prokofiev și Rostropovici». Marele noroc al lui Prokofiev este că a găsit, în timpul vieții, asemenea tălmăcitori geniali ai creației sale. Dar și dintre acești cei mai buni interpreți ai lui Prokofiev, care au fost citați mai sus, numele lui Richter va ocupa un loc aparte, deoarece pentru el creația lui Prokofiev este mai mult decît o muzică îndrăgită și apropiată. În interpretarea creației compozitorului sovietic s-a relevat, în mod sintetic, tot talentul uriaș al lui Richter. Fără lucrările lui Prokofiev, ne-ar fi fost realmente imposibil să ne formăm o imagine completă a pianistului.

2. *Miaskovski și Șostakovici*

Richter este unul dintre puținii pianiști în repertoriul cărora a intrat *Sonata nr. 3* de Miaskovski. „Sînt întrebat, de ce cînt *Sonata nr. 3* de N. Miaskovski ? Cred că aici te atrage

întruchiparea pregnantă a stărilor subiective ale compozitorului, sentimentul de tulburare exprimat dureros de ascuţit“ [1].

Pianistul redă cu o forţă convingătoare şi cuceritoare imaginile sumbre concepute de compozitor: suferinţele şi decepţiile omului mîndru, dar singuratic, dorinţa lui pasionată de fericire şi iubire, sentimentul de tulburare care l-a cuprins şi, în sfîrşit, explozia de mînie împotriva soartei. El creează o atmosferă intens psihologică, proprie acestei lucrări, care nu este lipsită de sentimentul încrederii în viaţă, deşi are un caracter cu precădere sumbru. Cu o adîncă expresivitate sună la Richter punctele de tensiune culminante (în special în dezvoltare şi în codă). Imaginea fundamentală a sonatei — un avînt impetuos care se izbeşte permanent de un obstacol de netrecut — este dezvăluită ca o coliziune tragică.

Tema principală a sonatei (rusească şi cantabilă prin *structura* ei) este redată de Richter într-o manieră tipic simfonică — cu procedee monumentale, — prin planuri mari dinamice. În schimb, tema secundară (luminoasă, «căutată» şi de o fragilitate rafinată, skriabiniană) este executată într-o manieră pur pianistică, de cameră şi improvizatorică. Acest mod de tratare, bazat nu numai pe opunerea propriu-zisă a materialului tematic contrastant, ci chiar pe opunerea *manierelor de interpretare,* creează o deosebită acuitate, un mare conflict dramatic. Ascultînd cu ochii închişi, ne-am putea închipui că sînt doi pianişti care cîntă, într-atît de diferenţiat sună instrumentul şi într-atît este de opus caracterul intonării interpretative a diferitelor episoade.

Însă, nici o clipă nu ai senzaţia de diversitate stilistică eclectică, deoarece însăşi lucrarea lui Miaskovski a absorbit şi asimilat organic factura simfonică suculentă a lui Rahmaninov, gîndirea severă a lui Taneev, precum şi armonia căutată, încordată, şi expunerea improvizatorică a lui Skriabin (din perioada mijlocie de creaţie).

Richter este un activ şi inspirat interpret şi al creaţiei lui D. Şostakovici. Interpretarea dată unor preludii şi fugi de Şostakovici a fost o revelaţie chiar şi pentru acei ascultători care cunoşteau aceste piese. Richter a găsit specificul viu şi profund uman al imaginilor din muzica lui Şostakovici.

„Preludiile şi fugile lui D. Şostakovici aparţin lucrărilor de o extremă complexitate pentru interpret (şi în mod egal

---

[1] S. Richter — Articolul citat, **Cîteva gînduri despre muzica sovietică.**

pentru ascultător). În această compoziție văd o preluare a tradițiilor clasice cele mai valoroase. Acest clasicism este acum re-creat într-un fel nou, de D. Șostakovici, în remarcabilul ciclu de preludii și fugi. Crearea acestui ciclu este un mare eveniment muzical al zilelor noastre" — spune în mod just S. Richter [1].

Cu toate acestea, imensa lucrare a lui Șostakovici nu a fost apreciată pe deplin. Piesele din acest ciclu sînt interpretate relativ rar, cu toate că au un conținut neobișnuit de variat și bogat, reflectînd cele mai diferite aspecte ale vieții. În preludiile și fugile lui Șostakovici și-au găsit exprimarea un înalt tragism, veselia și lirica intimă. Imaginile eposului rus, care ocupă un loc important în ciclu, sînt legate de bîlinele și povestirile populare, iar în trăsăturile caracterului vocal al limbajului muzical se sesizează clar orientarea spre folclor. Datorită acestor trăsături, ciclul amintit se înrudește cu creația lui Musorgski și a lui Borodin. Și poate tocmai în faptul că limbajul muzical al preludiilor și fugilor lui Șostakovici este profund legat de tradițiile naționale ruse, tocmai pentru că este sub multe aspecte diferit de stilul lui Bach, rezidă marele merit și îndrăzneața inovație a compozitorului. Aceste calități fundamentale ale ciclului de preludii și fugi, Richter le relevă și le subliniază cu multă înțelegere în interpretarea sa. De exemplu, el evidențiază, în unele teme cantabile ale preludiilor și fugilor, caracterul apropiat de melosul popular rus, iar în decursul dezvoltării lor, comuniunea cu *polifonia* vocală populară. Fiecare preludiu și fugă capătă în interpretarea lui Richter un puternic caracter realist, ceea ce le conferă o firească viabilitate.

Pianistul are o atitudine deosebit de atentă față de indicațiile compozitorului. El ține seama de toate dorințele autorului (pînă la indicațiile metronomice ale tempoului !), dar nu li se supune orbește. Richter urmărește *spiritul* indicațiilor, nu *litera* lor. Dinamica și agogica interpretării sînt filtrate prin viziunea personalității lui creatoare și aproape despre fiecare preludiu și fugă se poate spune : „Iată cum sună Șostakovici în interpretarea lui *Richter*".

Cea mai puternică impresie o produce interpretarea de către pianist a *Preludiului și fugii în sol major*. În preludiu,

---

[1]. Art. citat, pag. 41.

Richter reuşeşte, cu o perfectă limpezime, să redea esenţa naţională, acele trăsături caracteristice, care duc atît de evident la asocieri cu tradiţiile lui Borodin şi Musorgski. Unisonurile grele, contrapuse tensiunii «vorbirii repezi» a jeluirilor populare, evocă întinderea nesfîrşită a stepei zugrăvite în bîline. Prin dezvăluirea conflictului acestor două imagini Richter realizează, cu un impetuos dramatism, toată dinamica dezvoltării perludiului. În proporţiile reduse ale preludiului, el reuşeşte să desfăşoare un tablou de anvergură simfonică. În cea de a treia construcţie ce tinde spre culminaţie, unde dramatismul ajunge la paroxism, sugerînd sonoritatea «clopotelor de alarmă», pianistul dă cu îndrăzneală pianului, o amploare orchestrală. Coloritul pianistic aminteşte aici pe cel epic, monumental, al pînzelor lui Vasneţov.

Imaginile *Fugii în sol major* se deosebesc foarte mult pe plan artistic de preludiu. Realizarea unităţii celor două părţi este o problemă interpretativă dificilă. Richter reuşeşte să o rezolve. După «apariţia greoaie» a unisonurilor din preludiu, expresivitatea tăioasă, contrastantă, şi accentele, gamele avîntate în *staccatissimo*, cu o neaşteptată oprire pe septimă — trăsăturile principale ale fugii — oarecum *scherzande*, se percep într-adevăr, la început, ca imagini noi, fiind situate într-un plan complet diferit. Dar cu tot *contrastul* foarte puternic al acestor planuri, Richter reuşeşte să obţină o unitate între preludiu şi fugă.

O tragică severitate şi în acelaşi timp un mare umanism — iată imaginile pătrunzător redate de Richter în *Preludiul şi fuga în si minor*. Stările sufleteşti apăsătoare, întruchipate aici de compozitor, sînt parcă retrăite de pianist. Desigur, numai în felul acesta poate avea loc procesul interpretativ al unei inspirate „a doua creaţii“ (A. Rubinstein). Într-adevăr, faţă de o *astfel* de redare, ascultătorul are iluzia că lucrarea a fost compusă de interpretul însuşi... Este greu de exprimat în cuvinte acest lucru, dar principiul interpretativ apare foarte clar : o deplină «pătrundere» a concepţiei autorului.

După preludiul agitat-dramatic, cu incisivul ritm punctat, Richter face «să răsară», de undeva din profunzimile basilor, tema epică întrucîtva misterioasă a fugii. Cel de-al doilea element al acestei teme este plin de năzuinţe, inspirat redate de pianist. În interpretarea lui Richter, fuga nu produce impresia că ar fi excesiv de tărăgănată, aşa cum se simte uneori

Scanned with OKEN Scanner

la pianiștii mai puțin dotați. El reușește să exprime procesul unui sentiment de adîncă durere provocat de cele trăite; acest caracter de mișcare, de transformare sufletească e parcă întru totul corespunzător concepției autorului de a considera preludiul și fuga ca un ciclu.

Alte probleme de interpretare pun pianistului *Preludiul și fuga în la major*. Aici Richter urmărește să realizeze impresia de lumină, bucurie, uneori chiar de jubilare. Preludiul este interpretat cu o precizie grafică. «Ușurința» grațioasă și transparența facturii, amintind aspectul scriiturii pianistice a lui Scarlatti, sînt realizate cu o ireproșabilă «finisare». Totodată, Richter redă perfect originalitatea creatoare a lucrării. Tema fugii, ca de fanfară, numai pe tonică (din sunetele trisonului major), derivă într-un fel extrem de natural din muzica preludiului, cu tot coloritul său aparte. Richter realizează această trecere în mod firesc și pe neobservate. Dacă în *Preludiul și fuga în sol major* el a creat unitatea ciclică pe baza contrastului puternic al materialului situat în planuri diferite, în *Preludiul și fuga în la major* el tinde să exprime această unitate printr-o «depănare» a materialului situat într-un singur plan, prin deducerea imaginilor fugii din imaginile preludiului (lejeritatea și prospețimea trec într-o strălucire de fanfară). Ni se pare că și aici concepția lui Richter corespunde deplin cu intenția autorului și crește direct din muzica însăși, din esența emoțională și gîndirea ei logică.

Extrem de interesantă este concepția interpretativă asupra *Preludiului și fugii în re bemol major*. Richter execută preludiul cu o mare strălucire. Imaginile bucuriei, noianul de năzuințe, exprimate prin ritmul în formă de vals al preludiului, sînt redate la el în chip dinamic și sclipitor. În fugă, aceste imagini se transformă într-o feroce violență. Aici, Richter, pe un *fortissimo* și *marcatissimo* continuu (de la începutul pînă la sfîrșitul lucrării) întruchipează imaginea unei forțe nestăvilite, asemenea unui uragan. Neobișnuita împletire a elementelor stihinice cu cele de fermitate volitivă din muzica acestei fugi este redată genial, adecvat concepției autorului. Este o originală unitate de contradicții, exprimată într-o formă artistică perfectă.

Materialul *Preludiului și fugii în fa minor*, cu un caracter elegiac, dă prilej lui Richter să dezvăluie farmecul liric al

Scanned with OKEN Scanner

cîntecului rus (expresivul *arioso* din preludiu, expoziția fugii). Admirabil redă el stingerea treptată a sonorităților în majorul luminos din secțiunea conclusivă a fugii.

Preludiul în fa major este interpretat cu un elevat romantism. Pianistul aduce aici ceva din concepțiile sale asupra lucrărilor lui Schubert, creînd o atmosferă de puritate, de contemplare și visare, suavă și tandră.

Aceeași lumină mîngîietoare, aceeași expresivitate directă și simplitate predomină și în interpretarea *Fugii în fa major*. Muzica acestei fugi, cantabilă și senină prin specificul imaginilor (cu toată complexitatea expunerii polifonice) este interpretată cu o mare naturalețe, fără nici o «presiune» sau «încercare de a impune», decurgînd, parcă, «de la sine», de sub degetele pianistului. Această aparentă «lipsă de interpretare» constituie de fapt *cea mai bună interpretare*.

În *Preludiul în mi minor*, Richter exprimă inspirat o meditare plină de durere. Modulația în *la bemol* major sună ca un episod de înseninare și speranță. Fuga dublă, care urmează, continuă tema durerii, dar capătă apoi, în tratarea lui Richter, un caracter hotărît, afirmativ, fiind prezente aici și unele elemente de monumentalitate.

Interpretarea preludiilor și fugilor de Șostakovici nu are încă o tradiție (cu toate că sînt cîntate în întregime, tot ciclul, de către Neuhaus, Nikolaeva și alți pianiști). Cu atît mai mult prezintă interes creația interpretativă și căutările lui Richter în acest domeniu. Și trebuie să spunem că lucrările lui Șostakovici alcătuiesc una din paginile cele mai aprofundate și pline de inițiativă ale artei lui Richter în sfera creației muzicale sovietice.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNCHEIERE

Terminînd o carte consacrată unui artist de un asemenea talent şi de o asemenea complexitate ca Sviatoslav Richter, simţi toată răspunderea muncii tale. Este atît de chinuitoare (şi nesecată !) năzuinţa de a face mai bine, mai veridic, mai precis. Şi întotdeauna persistă un sentiment de oarecare nemulţumire, o dorinţă nesfîrşită de a mai prelucra, de a mai adăuga ceva !...

„...Este o muncă supraomenească de a face ca un cuvînt să se aşeze lîngă altul pe veci, ca pietrele zidului chinezesc, a spus unul dintre cei mai cinstiţi şi autocritici mînuitori ai condeiului, Ernest Hemingway. Oamenii nu văd această muncă. Ei văd numai rezultatul... Şi ei nu ştiu cîte chinuri, cîte eforturi au cerut rîndurile pe care le citesc. Căci, a descrie «ceva» este deseori mai greu decît a înfăptui acel «ceva»“ [1].

Activitatea creatoare a lui Richter constituie unul din cele mai de seamă fenomene din arta muzicală a contemporaneităţii. Ea trebuie să fie pusă alături de activitatea creatoare a lui Prokofiev, Şostakovici, Haciaturian, fiind indiciul maturităţii şi înfloririi culturii muzicale a socialismului; este un exemplu de contopire a inspiraţiei şi măiestriei, a strălucirii şi profunzimii, a tradiţiilor clasice şi a îndrăznelii curajoase, inovatoare. „Pe Richter îl consider elevul ţării noastre, al timpului nostru şi al poporului nostru, şi numai în ultimul rînd — al meu...“ — spune Henrich Neuhaus.

[1] Henrik Borovik — **La Ernest Hemingway,** Revista „Ogoniok“, 1960, nr. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Guvernul sovietic a dat o înaltă apreciere excepționalei activități concertistice-interpretative a lui Sviatoslav Richter, acordîndu-i in ianuarie 1961 titlul de Artist al Poporului al Uniunii Sovietice. Comitetul pentru Premiile Lenin în domeniul literaturii și artei a hotărît să atribuie excepționalului pianist Premiul Lenin pe anul 1961. În articolul lui N. Tihonov, reprezentantul Comitetului pentru Premiile Lenin în domeniul literaturii și artei, intitulat *Sărbătoarea culturii sovietice multinaționale* („Pravda", din 22 aprilie 1961), se remarcă : „Arta lui Sviatoslav Richter concordă cu cele mai bune, cele mai înaintate cerințe și tendințe ale epocii noastre, prin orientarea ei umanistă, prin profunzimea și multilateralitatea conținutului de idei și imagini, prin imensa tensiune emoțională și dinamică, prin căutări îndrăznețe și neobosite ale noului".

Nu este pentru prima dată cînd arta muzicienilor-interpreți ruși obligă pe interpreții întregii lumi la o recunoaștere unanimă. Anton Rubinstein, Fedor Șaliapin, Serghei Rahmaninov au intrat în cultura muzicală-interpretativă universală, ca titani neîntrecuți... Întîietatea lor a fost unanim recunoscută.

Se poate prevedea cu certitudine că timpul îl va trece pe Richter, la fel ca și pe alți cîțiva eminenți artiști sovietici, în rîndul acelor aștri, întărind cuvintele pline de mîndrie ale lui V. V. Stasov referitoare la militanții culturii ruse : „Fiecare popor are oamenii săi mari și faptele sale mari".

Iar faptul că un asemenea militant al artei ruse este un reprezentant al culturii muzicale sovietice umple inimile noastre de un sentiment de legitimă mîndrie și de credința într-o și mai mare înflorire a ei, prin realizări tot mai valoroase.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

	Pag.
În loc de prefață	3
Introducere	5
Capitolul întîi	
DRUMUL ÎN VIAȚĂ ȘI ÎN ARTĂ	9
1. Izvoare și începuturi	9
2. Perfecționarea	12
3. Consacrarea	18
Capitolul al doilea	
BAZELE ESTETICE ȘI PRINCIPIILE PIANISTICE ALE ARTEI LUI RICHTER	30
1. Unitatea esteticului și a eticului. — Măiestria interpretativă și psihologia interpretării.	30
2. Principiile repertoriului și gustul artistic.	39
3. Psihologia virtuozității și originalitatea tehnicii	46
4. Personalitatea artistică. — Originalitatea stilului și unitatea dintre tradiție și inovație	51
Capitolul al treilea	
COMPOZITORII DIN EUROPA APUSEANĂ	61
1. Bach—Mozart—Beethoven	61
2. Schubert—Schumann—Brahms	72
3. Compozitorii polonezi, unguri și francezi	84
Capitolul al patrulea	
MUZICA CLASICĂ RUSĂ	98
1. Musorgski	98
2. Ceaikovski și Rahmaninov	108
3. Skriabin	118
Capitolul al cincilea	
COMPOZITORII SOVIETICI	126
1. Prokofiev	126
2. Miaskovski și Șostakovici	138
Încheiere	144

Scanned with OKEN Scanner

Responsabil de carte : Samson Sternberg
Tehnoredactor : Liviu Munteanu

Dat la cules 30.08.62. Bun de tipar 18.09.62. Tiraj 8145 exempl. Hîrtie semivelină mată de 65 gr. m². Ft. 610x860/16. Col ed. 9,62. Coli de tipar 9,25. Ediția I. Comanda 788. Planșe 8. A. nr. 4110.

Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 78 (F)
92

Tiparul executat sub com. nr. 971 la Tipografia „Centrocoop" str. Austrului nr. 36 București—R.P.R.

Scanned with OKEN Scanner